

مجلة الفكر والفن المعاصر

القلعة

الأعداد (١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥)
أبريل - مايو - يونيو ١٩٩٧

علم

الكام

بين الدين

والسياسة

سولجنتسين:

”حفظ

حق“

صورة

المزاة:

سيرة

الفنان



مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العددان (١٧٣)، (١٧٤)، (١٧٥)

أبريل - مايو - يونيو ١٩٩٧

التمن في مصر: جنهان

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

المشرف على التحرير

عبدالرحمن أبوعوف

المستشار الفني

حلمى التـونى

أمينا التحرير

العراق - ١٥٠٠ قس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٢٥ درهما - اليمن ١٧٥ ريال - ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

١٧٣

الاشتراكات في مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٥ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددا]:

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة - ١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن آراء أصحابها ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

فتحي عبدالله

السماح عبدالله

سكرتير التحرير

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

القاهرة

الأعداد ١٧٣ - ١٧٤ - ١٧٥

أبريل - مايو - يونيو ١٩٩٧

فهرست:

المواضيع

- ٨ علوم التأويل بين الخاصة والعامة حسن على
٤٤ علم الكلام بين الدين والساسة محمود إسماعيل

الفصول والغايات

- ٧٠ لآكلان والأديب، ممالكهم يوسى ترجمة: عبدالمعتمد عبدكريم
وثنائق من التراث النقدي المفسر -
٨٨ فيمير خليفينكوف ترجمة: أحمد عثمان
٩٢ بويطيقا الرواية السيد إبراهيم

المراجعات

- إشعالية الصدق اللبي في لا أحد ينام
١٢٨ لسي الإسكندرية عبدالرحمن أبو عرف
١٣٠ قرعة العزة ومطر الأحلام شاكرك عبدالمعتمد
١٤٢ السيد من حلل الضايخ لـ صبرى موسى عبدالرحمن السورى
١٤٧ «زهرة الصباح» وعبرها السياسى عبدالحميد القبط

الإيضاعات والرؤى

المؤلف:

- ١٥٢ «حلف حق، سولجنستين» ترجمة: مكارم الفرسى
الشعر:

- ١٦٢ ترجمة في قداس أبي شيبة محمد اللواترى
١٦٤ مآهات بدر ترفيق
١٦٥ الهبارى محمد سليمان
١٦٩ كزوة على جسد رفعت سلام
صورة المرأة: سورة القلان ماري تريفيدالمنج
الكبد المصاب بالتليف حلمى سالم
١٧٧ نخلة نرويش الأسويطى
١٧٩ مدن عبدالقصد عبدالكريم
١٨٠ ملوك الليل كريم عبدالسلام
١٨٢ شارلى شابين فاطمة قنديل
١٨٦ موت العاشقة هدى حسن

القصص:

- ١٨٨ مجرد حبة خلايل محمد الحفانى
١٩٢ الكفن سولى بكر
١٩٥ الرجل عن صورة الريح عبدالرحاب الأسوانى
١٩٧ عبد المعزى يوسف أبرية
١٩٩ أشياء صغيرة هنادى عطية
٢٠٠ شمع أعوج لمعات البحرى
٢٠٣ قصص المسافرين مختصر القفاش
٢٠٥ ولّة سعد القرش
٢٠٧ دوائر قائمة منال محمد السيد
٢٠٨ حمالة صدر أخرى نورا أمين
٢٠٩ شريعة القطة طارق إمام
٢١٣ أسماء أبو بكر هويدا صالح
٢١٤ حتى لا أكون ثلجا صدام عبدالصمم

المحاورات

- ٢١٦ «بيور بوردين: بحث مبدئى فى الفلسفة ترجمة: أحمد حسان
٢٣٠ جابر عصفور: ملائكة فى الوعي اللغوى حوار: سليمان الحكيم
أنفريد لرج: الرقابة حولت المسرح إلى
٢٣٨ ورق بلا رصيد حوار: أحمد جودة
ملهد الشعراى: الحرف يبرى حيث
٢٤٢ القصد حوار: له. ع.

الإشارات والتنبيهات:

- ٢٤٨ ملأحظات ثقافية ع.أ.
أستاذى ورفيقى حسن على
مسرحنا والتاريخ وراث القهر محمد أبوالمعالاى
عن الأقلام التسجيلية والصورة والتحريك فوزى سليمان
سخونة الأداء السياسى فى «ثج فوق
٢٤٨ صدور ساخنة» عبدالقنى دارو
اللوحات الداخلية: عمر جهان -
تفضّلات المهمل (نعت)

ليس دفاعا عن نصر أبو زيد وحسن حنفى

صبر حنفى

لا هوت التحرير والتغيير والتطوير، هاجسه الأساسى هو الإنسان الفاعل الحر المتجدد قفرا وحياة وهو مسمى جليل ونبل بغير شك.

تلك كانت خلاصة مركزة شديدة الاختصار الفكر كل من نصر أبو زيد وحنن حنفى تتفق وتختلف معهما فى سياق تطورها الثقافى والسيسى ولكننا نأيد بوضوحهما أمام القارئ العادى صاحب الصلحة الذى يراجه الواقع المعكف المصرى والعربى والعالى بكل إشكالياته التى تعالو قهره وتغليب وعيه واستلابه، وفى ظروف صراع حضارى مع عالم يتغير وتهيم عليه مصالح القوى العظمى، وترايب القمع من دول الشمال على الجنوب وهيمنة المركزية الأوروبية على الأطراف، وغطرسة العنصر الإسرائيلى الصهيونى ومخططاته للهيمنة على المنطقة العربية وتهيمش دور مصر التاريخى.

إنه بساطة فكر إسلامى عقلانى مستدير ثورى، وليس خصوصيتها الحضارية ويكشف عن اتصال أرقى وأكثر الجوانب المضنية فى تراثنا ويصله بهيمه الحاضر، ويتصدى لقوى الظلام والسلفية والجاهلية التى تهدد أسس عقد المجتمع المدنى الديمقراطى والتعددية الحزبية وحرية التعبير والتفكير.

لذلك نقول باسم كل المثقفين الديمقراطيين التقدميين... لا للعدالة لا لمحاكم التفتيش... لا للقمع باسم الدين... الذى يخدم فى النهاية القوى المتطرفة للإسلام السيسى بكل مدارسها التى تولع الأديان بيهلها... يستكون سجله القاهره نمبرا للتصدي والدفاع عن العقل والعلم والحرية دائما. ■

عبد الرحمن الزمر

خلال فترة زادت على العشرين عاما ومضى ذلك أنه تشكل، فى هذه الفترة ليكون له وجود متين فى الواقع والثقافة بقطع النظر عن أى وجود سابق له فى العلم الإلهى أو اللوح المحفوظ وهذا هو المنهج الأول الذى يبدأ من المطلق والمثالى فى حركة عابطة إلى الحسى والمتعين، أما المنهج الثانى فهو حركة ساعدة تبدأ من الحسى والعينى صعودا يبدأ من الابهديات ليصل إلى المجهول ويكشف عما هو خفى.

إنه يراض التوحيد بين الفكر والدين لأن التوحيد المظاهر بين الإنسان والإلهى واضفاء قداسة على الإنسانى والزمانى يهدد البعد التاريخى فى تصور التماثل بين مشكلات الحاضر وهيمته وبين الماضى وهيمته والتفراض إمكانية صلاحية حلول الماضى للتطبيق على الحاضر، ويكون الاستناد إلى سلطة أسلف والتراث واعتماد تصويهم بوصفها تصويما أولية تتمتع بذات قداسة النصوص الأولية، كتشيفا آلية إهدار البعد التاريخى، ولكننا الألبتين تسهمان فى تعميق اغتراب الإنسان والتستر على مشكلات الواقع القطبية فى الخطاب الدينى.

أما الفكر الإسلامى الجسور حسن حنفى والذى يتعرض الآن لحملة تكفير من قبل ما يسمى بجهة علماء الأزهر فهو لا يقف عند تجريد الشريعة بل يسعى كذلك جبرا وتفتيح واستشارة إلى تجديد العقيدة نفسها، فهو يضيف إلى الدراسات فى أصول الدين وعلم الكلام المتعلقة بعلم الله، بل يحول علم الله إلى علم الإنسان - كما يقول وينتقل بها من علم المعادند الدينية إلى علم الصراعات الاجتماعية وهو يقول فى مقدمة كتابه الموسوعى (من العبودية إلى الثورة) «أنا فقيه من فقهائ المسلمين، أجدد لهم دينهم وأرض مصانع الناس، إنه يسعى على حد قول محمود أمين العالم إلى الجمع بين العقيدة والتغيير الثورى الاجتماعى، يسعى إلى آفاق

ق أن تلمس محلة الفكر الإسلامى - نصر حامد أبو زيد وما تعرض له من تكفير وعلى إبعاد عن وطنه الأم - مصر ففقيته وكل ما ترمز إليه من إشكاليات فكرية وسياسية مازالت مطروحة على العقل المصرى العربى الذى مازال يعانى ويتعرض لهجمة شرسة ظلامية وسلفية جاهلية تتلصق بالإسلام وهو منها براء، وتريد أن تفرق ثقافتنا وحياتنا فى ظلام العصور الوسطى، وهيمنة مساكم التفتيش التى تتجسس على العقل والضمير وتهدد أسس المجتمع المدنى والتحديث منذ دولة محمد على، كذلك تعاصر وتخلق حرية التفكير والتعبير والبحث العلمى والنظرة العقلانية النقدية للتراث وعلم العصر وتؤكد خصوصيتها الحضارية فى عالم يخضع لهيمنة القطب الواحد والمركزية الأوروبية ويقر الأطراف.

لعل ذلك تعسف كرامة وتأييد بعض إنجازات نصر أبو زيد الفكرية وسلط الضوم على مشروعه العقلانى الذى يحيى تراث الفكر المعتزلى المضى فى تراثنا وهو نقد الخطاب الدينى من وجهة نظر ومنظور مفكر إسلامى آخر يخضع الآن للإرهاب والتكفير من قبل دعاة الظلام والجماعات المتطرفة وهو حسن حنفى صاحب المشروع الحضارى الإسلامى التجديدى (من العبودية للثورة) ومقدمة فى علم الاستغراب.

ولكى نصف نصر أبو زيد للنص نقطة الانطلاق الأساسية التى تشكل مفتاح مشروعه الفكرى فى نقد الخطاب الدينى وهو اعتقاده أن الحضارة العربية الإسلامية فى حضارة النص - والنص هنا هو القرآن - وقد يقال إن النص القرآنى نص خاص وخصوصيته نابعة من قداسته وألوهية مصدره، ولكنه رغم ذلك نص نقوى بشرى يلمس ثقافته خاصة لها بعدها التاريخى.

والقرآن كنص موضوع للدراسة لم ينزل كاملا ونهائيا فى لحظة واحدة بل كان لزمه

المجلة العلمية

ق سعدنا باستقبال المثقفين والكتاب للعدد الأخير من «القاهرة» - الذى كان كما توقعناه - استقبالا مهنياً، فى الأساس، بالجهد المبدول، مرضياً لنا ومشجعاً على بذل المزيد من الجهد. سعدنا كذلك ونحن نتفقد بالعى الصحف فتجد أن نسخ المجلة قد نفذت أو كادت، ويطلب البائعون منا أن نمددهم بأعداد جديدة! إلا أن سعادتنا الكبيرة كانت فى مطالعنا الرسائل من إخواننا وزملائنا الكتاب فى شتى الأقطار العربية، من الأردن وسورية، من ليبيا والعراق، من السعودية واليمن، من المهاجر فى أوروبا وأمريكا، جميعها تمتع الجيد قيمته وتحمل ذخيرة جديدة، ستجد طريقها على صفحات «القاهرة».

يعمل العامل، ينسج جداراً فى بيت أو يقيم جسراً على نهر، فيجد أجره آخر اليوم، يفرح بالأجر مرة، ويفرح بأنه حى، يسهم فى أطوار الحياة، مرات عديدة.

فى هذا العدد، أردنا تضيق الفجوة بين أوان الإصدار وبين الأوان المفترض للعدد، فأنشأنا عدداً ثلاثياً، يضم أعداد الشهور: «أبريل - مايو - يونيو»، حتى يتسنى لنا بعد ذلك أن نتوافق مع التاريخ الذى تصدر فيه.

فى باب المواجهات، يكتب حسن حنفى دراسة تحليلية فى أهم أعمال المفكر «نصر حامد أبو زيد»، أعانه الله على محنة اغترابه، متوخياً فيها الكشف عن الملامح العامة لمشروع «أبو زيد» الفكرى قبا على إسهامه هو المتمثل فى رصد العلاقة بين «التراث» و«التجديد».

يؤكد حسن حنفى على خطورة أن يتحول العلم إلى سياسة وأن يتحول الخلاف العلمى إلى صراع أيديولوجى أو خلاف عقائدى: «العلم شيء والاعتقاد السياسى شيء آخر، الأول برهان ونظر واحتمال وحوار، والثانى إيمان واعتقاد ويقين وإثبات، وهو بذلك ينتصر لمبدأ أساسى

فى سياق تطور الحضارة الحديثة، وهو مبدأ «التخصص»، فلا يجوز مناقشة المسألة العلمية خارج الجامعة أو خارج المختبر العلمى، وهو الدرس الذى تعلمته أوروبا الحديثة، بعد أن طاردت علماءها ومفكرها ووصمتهم بلعنة المروق من الدين، وهو الدرس الذى تعلمته كنيسةها فاعتذرت «الجائليون» بعد أربعة قرون أو يزيد!

إننا للتساءل، فى أى توقيت سيعى مشايخنا الدرس؟ هل يعونه فى القريب العاجل فيوفرون على أنفسهم وعلمنا حياة صعبة مريرة، أم سيدورون الدورة لنفسها التى قطعها أوروبا لتسلم بمبدأ التخصص، ولا تجم الاختلاف وحرية الاعتقاد؟! ولكن هل يتحرك الزمن فى مسارات متشابهة حتى يتسنى لنا المراهنة على تشابه بين دورة تطورية لبلادنا تشبه أو تطابق الدورة التى قطعها أوروبا؟

إن المزمع ليقف عاجزاً أمام التجليات الواضحة لمعنى «الفرار من الحياة»، كأن للحياة وطأة وثقلا على نفوس المجزئين للتفكير والاعتقاد والبحث العلمى، وإننا لتسأل: كيف يحيا هؤلاء حياتهم فى تفاصيلها؟ هل يحبون أولادهم وزوجاتهم حقاً؟ هل يرجون غذا أفضل لنفسارهم؟ هل يتيسمون أحياناً؟!

فى باب المواجهات أيضاً، يكتب محمود إسماعيل متمم المسار الذى بدأه حسن حنفى، وذلك بدراسة حول «علم الكلام بين الدين والسياسة»، يعرض فيها لتطور علم الكلام خلال الفترة ما بين منتصف القرن الثالث الهجرى وحتى منتصف القرن الخامس، متوخياً إبراز تأثير الواقع الاجتماعى والسياسى فى سيورة هذا العلم الذى كان أكثر العلوم تعبيراً عن الفكر الإسلامى، ومبنياً للأسباب لسيادة الاتجاه السئى النصى (الأشعرية والماتريدية) فى الفترة من منتصف القرن الثالث الهجرى وحتى منتصف القرن الرابع، وسيادة ما يمكن تسميته «الاتجاه الليبرالى» (المعتزلة) فى القرن الخامس الهجرى.

مقدمة الدراسة

اشتمل باب المراجعات على أربع دراسات نقدية تطبيقية، يكتب عبد الرحمن أبو عوف عن رواية «لا أجد ينال في الإسكندرية» لإبراهيم عبد المجيد: «إشكالية الصدق الفني»، ويقرأ شامس عبد الحميد ديوان «هكذا عن حقيقة الكائن وعزله أيضاً» لمحمد آدم: «قوقعة العزلة ومطر الأحلام»، ويقرأ عبد الوهاب المسيري رواية «السيد من حقل السباح» لصبري موسى، وذلك في ضوء موضوع الاستنساخ الذي شغل الرأي العام مؤخراً، ويكتب أخيراً عبد الحميد القط عن رواية «زهرة الصباح» لمحمد جبريل: «زهرة الصباح وعبيرها السياسي».

في باب الإقاعات والرؤى، يتأكد توجهنا الذي بدأ من العدد الماضي في الانفتاح على جميع تيارات الإبداع، حيث المحك الأساسي هو جودة التمثيل للذراع الفني، تقدم مكارم الغمري في «الملف» ترجمة لحلة من سيرة سولجنتسين الأدبية: «حفظ حق»، التي تعرض فيها لحباته في الكتابة المتوازية مع حياة الفني والمرض الفتاك، إضافة إلى ذلك، نلتقى بإبداعات الفيتوري ويدر توفيق وحلى سالم، ورفعت سلام ومحمد سليمان وسوى بكر ويوسف أبو رية وهناء عطية وعبد الوهاب الأسواني وغيرهم.

نلتقى أبها القارئ في باب المحاورات مع حوارات أربعة، مع كل من «بيير بورديو» وجابر عصفور وألفريد فرج ومنير الشعرائي، نتوخى من خلالها تقديم الخبرة بالإبداع والفن من خلال استنطاق الكاتب أو الفنان، وهو غاية الحوار عموماً، وغايتنا التي نؤكد عليها من عدد لآخر. ■

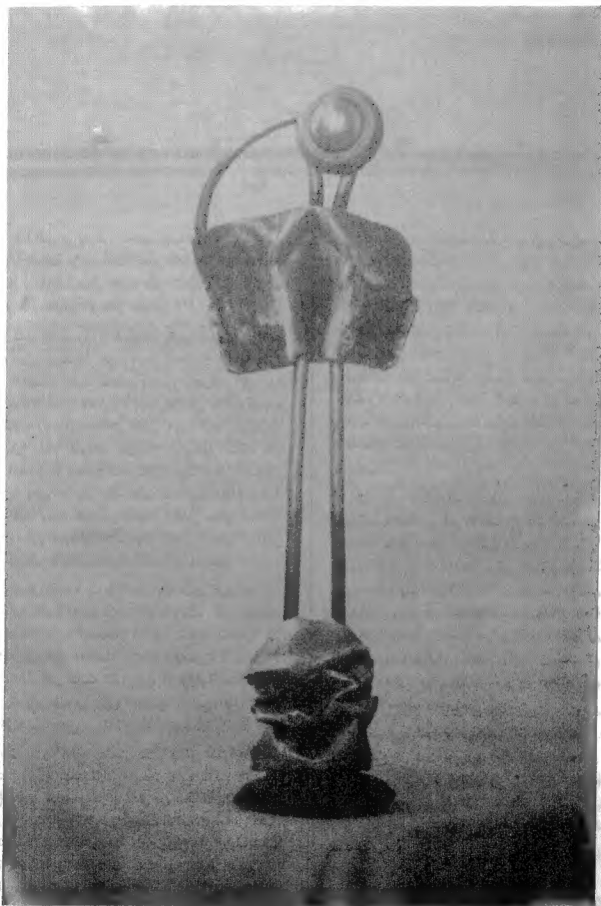
التحرير

في هذا السباق يعرض محمود إسماعيل لمجموعة من القضايا الملحة والمتعلقة بعلم الكلام مثل إشكالية المصطلح والخلاف حول تكوين علم الكلام ومدى تأثيره، وهل هو علم عقدي أم علم سياسي.


في باب الفصول والغايات، يكتب السيد إبراهيم دراسة حول «بويطيقا الرواية» أو المعالجة النقدية التي تحاول اكتشاف أبنية الخطاب الأدبي وأعرافه التي بها تكون لهذه الأعمال معانيها، مسترشداً في ذلك بتصنيف ديفيد لودج للمعالجات التي انتهت إليها النقد الروائي، فإذا كان «علم قواعد الرواية» يتوخى الكشف عن البنية العميقة للعمل القصصي، وإذا كان «التحليل البلاغي» يعنى بالبنية السطحية للتصوص القصصية لإظهار كيف يحدد التعبير اللغوي الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها، فإن «بويطيقا الرواية» تشمل المحاولات التي تقوم بتوصيف تقنيات التأليف القصصي وتصنيفها.

في الباب نفسه يترجم عبد المقصود عبد الكريم، دراسة «مالكوم بويي»: «لا مكان والأدب»، التي يوضح فيها كيف احتلت الأعمال الأدبية مكاناً أساسياً في تحليلاته بوصفها «أعمالاً جمعية بصورة لا تنضب»، وهي المكانة التي كانت التراجميديا الإغريقية تحتلها عند فرويد، المعنى بالعثور على النموذج الأسوي لعلم النفس الإكلينيكي.

أيضاً، يترجم أحمد عثمان ثلاث وثائق نقدية للشاعر والنقاد الروسي المستقبلي فلاديمير خلبينيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٢) الذي ساهم بشكل أساسي في صياغة المائليستو المستقبلي حيث «لا ينبغي أن توصف الكلمة، وإنما أن تعتبر في ذاتها، فلكل كلمة رائحة ولون وروح، إن الإقاعات الباطنية الهادئة والمطردة التي تميز بها الشعر القديم، لم تعد مطابقة للكون النفسي لمواطن اليوم، والذي كان تأثيره هائلاً على الشعر الروسي والأوروبي قوماً بعد.



المواجحات

٨ علوم التأويل بين الخاصة والعامة، حسن حنفى.  علم الكلام
بين الدين والسياسة، محمود إسماعيل.

علوم التأويل

بين الخاصة والعامة

قراءة في بعض أعمال نصر حامد أبو زيد

حسن حنفى

حساب التقرير المباحثى أو يفسر على أنه تباعد بين مشروع «التراث والتجديد» ومشروع «نقد الخطاب الدينى» مع أن بين المشروعين حواراً لم ينقطع على مدى ربع قرن. ويأتى التوقييت الآن بعد أزمة مفتعلة إعلامية مع مشروع التراث والتجديد الموجود على الساحة منذ ثلاثين عاماً فى الدوائر العلمية، الجامعات ومراكز الأبحاث. ليس تباعداً مع مشروع «نقد الخطاب الدينى» ولكن اعترافاً به وإعطاء نموذج للاتفاق والاختلاف بين العلماء بعيداً عن التشهير الإعلامى وتعلق أدواق العامة، والحكم بالتكفير والردة وقضايا التفريق.

لقد كتب هذا البحث «علوم التأويل بين الخاصة والعامة» عام ١٩٩٤ للمقارنة بين الدراسة العلمية الموضوعية التى لا يعيبها الاختلاف والتقرير المباحثى الذى يفتش فى الضمائر كى يقدم للجلاد. كانت أكبر تحية لصاحبها بطريقة العلماء بعيداً عن أجهزة الإعلام والبيانات ومشورات الإدانة. فالمدسة الفكرية الواحدة لها شعبها وتياراتها المتباينة للإثراء المتبادل وإلا ولدت ميتة.

ما زالت قضية هذا البحث هو توقيت النشر، أثناء الأزمة أو بعدها. كان الأفضل بعدها حتى لا يساء لتأويل النقد العلمى، ويوضع على

لقد أصبحت مدرسة النقد الحديث التى أسسها طه حسين وسيد قطب وأمين القولاى، ومحمد أحمد خلف الله وحسن حنفى، ونصر حامد أبو زيد وغيرهم من علامات النهضة الفكرية المعاصرة. ويقدر ما بينهم من اتفاق حول الأسس العامة مثل حق الاجتهاد، وأعمال النظر، وتجاوز القدماء والوعى بالمعاصرين والموضوعية العلمية بقدر ما بينهم من اختلاف: النقد الأدبى عند طه حسين، والنقد الفنى عند خلف الله وسيد قطب والنقد البلاغى عند أمين القولاى ونصر حامد أبو زيد، والنقد الفلسفى عند حسن حنفى، والنقد التاريخى عند سيد القمنى وخليول عبدالكريم.

أولاً: مقدمة : العلم بين أروقة الجامعة ودهايزر الصحافة.

لا تعرض علوم التأويل على قارة الشرق، ولا يتناولها أهل الصحافة والإعلام، ولا تصبح حديث الناس العامة لشغل الوقت والتندر بالحوارات.. فهي من علوم الفاسة وليست من علوم العامة.. مكثاً صاغها أهلها سواء في تراثنا الصوفي الفلسفي القديم أو في التراث الغربي الحديث. وقديما تحدث الصوفية عن «المثنون به على غير أهله» وعن «إلجام العوام عن علم الكلام»، ولكن يبدو أننا نعيش في عصر الصحافة والإعلام في عصر الجماهير والإثارة كما يقول أورتيجا إي جاسية (١). لئلا نعلم ليس حكماً في الأمور العلمية. لئلا نعلم مجال الاعتقادات الشائعة ونتيجة لصنع أجهزة الإعلام، وأداة قهر وضغط في أيدي السلطة السياسية توجهه كيفما تشاء.

وقد يشعر العالم أنه تخلى عن واجباته دفاعاً عن حرية الرأي والبحث العلمي وأنه لم يخالز القهر والتفويض في الضمائر، وأنه لم يزل إلى الساعة فيسورل ويجزل، ويزايد ويزايد، طلباً للمحد، وإظهاراً للشجاعة، والعلم هو الضميمة. إن الدفاع عن العلم لا يكون أمام للعلماء إلا تعول العلم إلى إعلام. بل في مراكز البحث العلمي والمجلات العلمية المتخصصة وحلقات البحث العلمي وفي اللجان العلمية وفي المجالس العلمية المتخصصة، مجالس الأقسام والكليات والجامعات.

وأخطر شيء في العلم أن يتحول إلى سياسة، وأن يصبح الخلاف العلمي تحزياً سياسياً أو صراعاً أيديولوجياً أو خلافاً عقائدياً. فالأحزاب السياسية والأيديولوجيات والمعتقدات الدينية تعرف الحقيقة مسبقاً، والفكر لديها إثباتات لصحة أحكامها المسبقة، والبرهان فيها تبرير لما عرف سلفاً. ومن ثم ينتهي العلم ويصبح أداة للصراع المذهب والعقيدة والأيديولوجيا. العلم شيء والاعتقاد السياسي أو الديني شيء آخر. الأول برهان ونظر واحتمال وحوار، والثاني إيمان واعتقاد



نصر حامد أبو زيد



أنوليس

ويقين وإثبات العلم عرضة للصواب والخطأ، والاعتقاد يقين مطلق صواباً أم خطأ. الخلاف بين العلماء في الرأي وطرق البحث والاستنتاج من أجل تقدم العلم، والخلاف في العقائد والمذاهب صراع قوى؛ رغبة في السلطة والوصول إلى الحكم. العلم مجال الاحتمال والعقائد مجال القطع، وعلوم التأويل علوم إنسانية وليست عقائد دينية أو مذاهب سياسية. وهناك فرق بين تقارير أجهزة الأمن، الدنيوية والسياسية، والبحث العلمي. الأول عريضة اتهام، تشير إلى المجرم، وتقدمه إلى العدالة، وتخبر عنه أجهزة الشرطة والأمن.. ليس القصد منه البحث العلمي، والاختلاف والاتفاق في الرأي بين العلماء، وهو شيء محمود، وكلهم راد وكلهم معزود عليه، بل الإثابة والاتهام، والعيب في ذلك كله هو من المتهم وله حق الاتهام؟ ومن المتهم وما ساحة الاتهام؟

هل المتهم من له حق الاتهام، هو العالم والأستاذ والزميل الذي يساوى الباحث المتهم في العلم والأستاذية والزمالة مع خلاف في العمر؟ هل البشر هم أصحاب الحق في توزيع الاتهامات على الناس في موضوعات الإيمان التي لا يطلع عليها إلا الله وحده؟ إن الله وحده هو الذي له الحق في ذلك وليس سواه، ويوم القيامة وليس في الدنيا مدامات هناك إمكانية للعمل والرجعة والابتكار، بل إن الله أسهل أبليس وأندره بعد أن أدانه في شيء لا يمكن غفرانه، وهو رفضه التسليم بقيمة الإنسان. قد يكون المتهم أجهزة الدولة لجرائم يرتكبها المواطنون وليس العلماء عند العلماء في أروقة العلم وإلا عدنا إلى عصر محاكم التفتيش بحث بنبص رجال الدين وحمله العلم أنفسهم لمحاكمة بعضهم البعض بإدانة للمخالف وتبرئة للموافق.

ومن المتهم؟ أستاذ جامعي وباحث وعالم. وهل العلم والبحث جريمة؟ قد يخطئ للعالم ويصيب. إذا أخطأ فله أجر، وإن أصاب فله أجران. وإذا اتهم كل عالم عالماً فتن يحدث علم وإن يظهر عالم. رجل البحث العلمي جريمة يعاقب عليها القانون؟ إن شرط البحث العلمي هو ألا نعلم بشيء على أنه

والمعزلة والأشاعرة. وما أكثر ما استعمل سلاح التكفير لاضطهاد الدولة لخصومها ولاضطهاد فرق المعارضة للدولة والمجتمع والحاكم، فهو سلاح ذو حدين، يشهره القصور في مواجهة بعضهم بعضاً إذا ما أعزهم أسباب الخلاف، وإذا ما أراودوا النصر على الصراع الحقيقي؛ الصراع على السلطة.

ويمكن عرض الأعمال العلمية د. نصر

حامد أبو زيد بطريقتين: الأولى عرض كل عمل على حدة، مراجعة وتحليل ونقد كما هو الحال في التقارير العلمية. وميزة هذه الطريقة في الإبقاء على وحدة العمل وأصده وإتجاهه، وعيوبها هو استحالة تجنب التكرار فالموضوع الواحد يتكرر في أكثر من عمل، والأعمال كلها تجمعها حدوث واحدة وتحليلات واحدة، ومنهج واحد، ونتيجة واحدة والثانية جمع هذه المحدين كلها مرة واحدة وتصنيفها في الأعمال العلمية كلها. فالفهم هو للنتائج العامة لا الأعمال المعقدة، وميزة هذه الطريقة هي الكشف عن الملامح العامة للمشروع الفكري كله بصرف النظر عن أجزائه في الأعمال العلمية على حدة.. وعيوبها القضاء على وحدة العمل وتفرده وإخراج التحليل من سياقها وتوظيفه في الغاية والتقصير. وقد أرى الطريقة الأولى حرصاً على وحدة كل عمل على حدة.. وأضفنا مجموعة من للنتائج العامة في آخر كل عمل وفي آخر الأعمال العلمية كلها تحقيقاً للطريقة الثانية، ليست الغاية من هذه الدراسة فقط البحث العلمي، والمراجعة وهو عمل العلماء بل أيضاً الحوار وإبراز أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف بين مشروعين، التراث والتجديد و«تحليل الخطاب»، وتحديد العلاقة بين الأصل والفرع، بين النظرية والتطبيق، بين أفلاطون وأرسطو بين ديكارت وأسموثول، بين هيجل وماركس، بين هوسرل وهيجدس بين جيل وجيل، تطويراً للدراسة وانتقالاً من الفكر إلى الواقع، ومن النظر إلى المسألة، وقد تكون الغاية أيضاً إرجاع الفرع إلى الأصل، وإعادة النظرية إلى المسار الرئيسي، وعردة النهر إلى المصب بدلا من تهدد الماء في الصحراء فلا يكون لنا خصبه على مر الزمان وفعل التراكم التاريخي.

حق إن لم يذبت بالدليل أنه كذلك كما قال ديكارت من قبل. بداية العلم الشك. من لم يشك لم يظنر، ومن لم يظنر لم يبصر، ومن لم يبصره في العمى والضلال، كما قال الغزالي من قبل. إن النظر عند الأصوليين التقدم أول الرغبات، والثقة شرط للنظر. ومن ثم كان من واجب العلماء الشك في الصوريت حتى يصيد تأسيس العلم على البرهان ومن هو المؤمن الذي سيحكم على الآخر بالكفر؟ ألا يكفر كل الناس كل الناس ولا يعد هناك مؤمن واحد؟ أين يقع الاتهام؟ في الجامعة؟ إن الجامعة ليست ساحة قضاء، يحكم فيها عالم على عالم بالإيمان أو الكفر، إن الجامعة مكان للبحث العلمي، الشك والنظر، النقد وإعادة البناء، وتساوي فيها العلماء، والكل يحكم إلى الدليل والبرهان. إن التكتيات النظرية بطبيعتها وجهات نظر تقوم على المحددية الفكرية والخلاف في الرأي، ففي ميدان العلوم الإنسانية والاجتماعية تتعدد الاجتهادات، وفي ذلك ثراؤها. إن مقولات الإيمان والكفر لا شأن لها بالبحث العلمي، فالعلم له مقاييس صدقية من داخل البحث العلمي نفسه، التحقق من صدق الفروض في الواقع إن كان البحث تجريبيًا، وإتفاق للنتائج مع المقدمات إن كان البحث استدلالياً، دقة استكمال المفاهيم والمصطلحات، حياد العالم وموضوعيته، خلوه من الأحكام المسبقة.. إلخ أما مقولات التكفير والإيمان فهي خارج إطار البحث العلمي فلا يجوز لإتسان كان أن يحكم بهما على إنسان آخر فربما وعقلاء الله وحده هو المتطلع على الألفية؛ كما اختلف علماء أصول الدين في تحديد مقاييسهما؛ للقول، العمل، التصديق، التصور، بين المرجحة والفورج

وتختلف هذه الدراسة وتتفق؛ لا تبرز ولا تصاكم، لا تقبل ولا ترفض، لا تدخ ولا تدخل في حظيرة التكفير. هي دراسة من قاض حسيص، يوازن بين الأمور، ويقارن بين الشواهد، ويتحقق من صدق الأدلة، ويقول ما له وما عليه، وثقة تلك للقاضي أبي الوليد ابن رشد في تحكيمه بين الأشاعرة والمعتزلة في مناهج الأدلة، وبين الغزالي والفلاسفة في نهافت التهافت «الفرض منها إظهار الفرق بين التقرير المباحثي الاتهامي المفرض والتقرير العلمي المبررعي المباحثي. الخلاف بين العلماء محمود، وتسليم العلماء بعضهم بعضاً إلى سبيل الهدى وشاية.

وكما تأثرت بالفولف وتعلمت منه وتغيرت بعد نقده المتواصل لي وحكمه على بالتحفيقية والنوسية والسلفية والفعية والبرجماتية والأيدولوجية واللون، فأرجو أن يثأر المؤلف بي مرة ثانية بعد تجربة صبر طويل في البحث العلمي على أكثر من عقد من الزمان منذ ١٩٧٢ حتى ١٩٩٣، وكما أحاول أن أصبح أكثر علمية وتاريخية وموضوعية وصفا بناء على نقد المستمر لي فقد يحاول أن يتبع سياسة النفس الطويل وليس النفس القصير، وأن يكون أقل مخالفة وأكثر واقعية، وأن معارك التاريخ لا يتم النصر فيها بين عشية وضحاها؛

وهي دراسة محدودة تقرأ على قراءة، وأحياناً تقرأ على قراءة، على قراءة؛ تجمع بين العرض والنقد والحوار ما جعلها طول أكثر من اللازم، لكنها شهادة على العصر وتحول معركة حرية البحث العلمي في مصر من مزايده الصحافة إلى البحث العلمي الدقيق، ومن قارعة الطريق إلى المجالات العلمية المتخصصة (٧).

ثانياً: إشكاليات القراءة وآليات التأويل: النظرية والتطبيق في التراث القديم

إشكاليات القراءة وآليات التأويل، كتاب يضم سبع دراسات نظرية وتطبيقية في علوم القراءة والتأويل تتنظم في محاور ثلاثة

(٣): الأول المشكلات النظرية، ويضم الهرميتوبوطيقا؛ معضلة تفسير النص، وعلم العلامات في التراث؛ دراسة استكشافية، والمحور الثاني قراءات توريةية ويضم ثلاثة موضوعات: الأساس الكلامي لمبحث المجاز في البلاغة العربية، ومفهوم النظم عند عبدالقاهر الجرجاني، قراءة في منسوه الأسلوبية، والتأويل في كتاب سبجويه. والمحور الثالث قراءات على قراءات. يضم دراسيتين - الثابت والمتحول في رؤيا أدولفينس للتراث والذاكرة المفقودة والبحث عن النص، وكلها دراسات كتبت ما بين سنوات ١٩٨١-١٩٨٨ (٤).

١- الهرميتوبوطيقا ومعضلة تفسير النص: (٥)

وهي دراسة في الفكر الغربي الحديث، النظرية والتاريخ منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحالي بعد أن أصبحت علوم التأويل علما مستقلا منفصلا عن العلوم الدينية تحت اسم الهرميتوبوطيقا يدرس عمليات الفهم وآليات التأويل، ومع ذلك فالعلم المعرفي هو الغالب، ونقطة البداية، وذلك بطرح أسئلة واضحة وصريحة من تاريخنا الثقافي وواقعنا الفكري، لا قراءة للواقع إلا من خلال الموروث ولا وقفا على الأزدرابجية الثقافية المتصارعة والانتهاء إلى الانكفاء على الذات دفاعا عن القديم أو الارتقاء إلى أحسنان الواقع تقليدا للغرب، وهو الموقف الذي يتهمه المؤلف باستمرار بالتوقيفية، وكأنها هنا ضرورة حتمية تعبر عن طبيعة الترقب الحضاري والمرحلة التاريخية التي نعيشها، ولا يظهر في العنوان المادة العلمية ومصدرها، الموروث أو الواقع، ولا تظهر في الدراسة أي تقسيمات فرعية أو أية منهجية للمقارنة بين تراثين وكأنه من المفهوم أن الهرميتوبوطيقا في التراث الغربي بألف ولام التعريف، ويتم الانتقال من تراث إلى آخر دون إيجاد ميزان دقيق متحامل مما يوقع الباحث باستمرار هو وغيره وأنا، في التفتز والغرب من تراث إلى آخر دون اتصال

واسمح. وتقتصر الدراسة في معظمها على العرض والشرح وتعتمد على مصادر أصلية ومراجع أساسية بالعربية والأجنبية. يبدو الرافد هو الأساس والموروث ما بين السطور لعله الغربية الأساس ووفقها للغة، فالدراسة أشبه بالأندي للشمع، ويتدويع لفظ الحدثا مثل المعضلة دون التمييز بينها وبين المشكلة.

ومشكلة تفسير النص واحدة سواء كان للنص تاريخيا أم دينيا، وهي موضوع للعلوم الإنسانية، للتاريخ والاجتماع والأنثروبولوجيا والجمال والنقد والفيلكتر، وعلاقة التفسير بالنص ليست خاصة بالفكر الغربي وحده بل عرفها أيضا تراثنا القديم في التعارض بين التفسير بالمأثور والتفسير بالرأى، التفسير بالنقل والتفسير بالمعقول وهي مشكلة التفسير بين التفسير الشموعوي والتأويل الذاتي في التراث الغربي. ويعرض المؤلف لثلاثية المؤلف والنقد، النقد والنص والتفسير لإثبات استحالة التفسير الشموعوي الذي يسقط المؤلف والنقد من الحساب، ويبين الأصول الاجتماعية للتباين بمنهجه الاجتماعية النقدي الذي يعلن انكفاء إليه.

وتقدم للدراسة استعراضا تاريخيا للتفسير الشموعوي عند أفلاطون وأرسطو في المحاكاة وحتى الكلاسيكية الحديثة ثم انقلابه في الرومانسية وإنخالف الذات كمنصر في الموضوع حتى ظهور النص كمنصر وسيط في الليبرالية المعاصرة التي تمزله وجونا مستقلا. ويركز في العصر الحديث على شلهرماخر (١٨٤٣م) ونقته المصطلح من اللاهوت إلى العلم، وبلقاي (١٩١١م) ورفغنه التباين الميتافيزيقي والرومعي في التفسير وتأكيد على البعد للفرد النفسي، وهودجر (١٧٧٦م) وتأسيسه لهرميتوبوطيقا الوجود أصحاما على أرسطو وبلقاي ومتجاوزا كائنا والرومانسية، وجاداما وتطبيقه الحقيقة على المنهج وتجميعه لاجتهادات السابقين عليه، وبولتمان والقضاء على الأساطير، وماركس ونيشه

وتسويده وتحويلهم علوم التأويل إلى علم الاجتماع وعلم الجمال وعلم النفس، وديدا وتحويل الكلام إلى النص وعلم اللغة إلى علم الكتابة، وجولدمان في ريمه بين المعنى والبنية، وهيرش في تفرقتها بين الدلالة والمفرد، وبيتي في دفاعه عن التفسير الموضوعي. وتنتهي الدراسة بالمعردة إلى التراث القديم وضرورة إعادة النظر في تراثنا الديني حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره حتى الآن للدرى كيف اختلفت الرؤى ومدى تأثير رؤية كل عصر من خلال ظروفه للنص القرآني، والكشف عن موقف الانجاعات المعاصرة من تفسير النص القرآني ودلالة تعدد التفسيرات في النص الديني والنص الأدبي معا على موقف المفسرين من وتقيم المعاصر أيا كان ادعاء الموضوعية. والدراسة تخلص من الجانب النقدي باستثناء بعض الانتقادات لهودجر وجاداما، ورمضان البعد للتاريخي الاجتماعي للنص. تكفي الدراسة بالعرض والشرح دون النقد والتطوير (٦).

٢- علم العلامات في التراث؛ دراسة استكشافية (٧)

وهي دراسة لتناول من معطى معرفي غربي حديث كالمادة من علم العلامات للبحث في التراث العربي بمعناه الشامل عن جذور ولقاء معرفية لبعض قضايا هذا العلم، للكشف عن الجذور المعرفية الأساسية لآليات الفهم والتأويل في التراث، فهم السلام والإنسان والنصوص، هي مشكلة نظرية يتم عرضها في عناوين جانبية ثلاثة: مفهوم اللغة وعلاقتها بالأنظمة العلمية الأخرى، العلاقة بين الدال والدلول على مستوى الأنفاظ، البعد الدلالي للغة، والهم المنهجى والموضوعي واحد؛ تأصيل الجيد في القديم، واكتشاف الرافد في الموروث، والربط بين علوم الآخر وعلوم الأنا، بين علوم الوسائل وعلوم التفانيات، وهو ما يهيم المؤلف باستمرار بالتوقيفية في حالة الجمع بين

للقائفة من خلاله، ونصيح في الوقت نفسه علاقتنا بالثراث الغربي، ونثلى عنها التبعية، هذا حسينا وبالله التوفيق (٩) وهى نهاية مفيدية كما ينتهى إليها الدعاة.

٣. الأساس الكلامى لمبحث المجاز فى البلاغة العربية (١٠).

وهى دراسة تربط بين علم أصول الدين وعلم البلاغة، قدم علم أصول الدين الأساس المعرفية العامة للمجاز وهو المحور الأساسى فى البلاغة، فهناك علاقة بين التصورات اللفظية لله والعالم والإنسان وتصور طبيعة اللغة وعلاقتها بالعالم، وتعتمد على نصوص مستفيضة فى سلب التحليل حتى تبدو للدراسة مثل غيرها كأنها شروح على متون مما يقطع لتصل الخطاب التحليلى الأساسى.. وتقوم للدراسة على تقسيم ثلاثى بالرغم من غياب عناوين فرعية لها يطابق لهاهاات الدارسين للمجاز بين الأفكار كما هو الحال عند الظاهريه، والإيتاني كما هو الحال عند المعتزلة والتوسط كما هو الحال عند الأشاعرة فعند الظاهرية للغة ترفيق وليست اصطلاحاً ولا مجاز فيها وعند المعتزلة اللغة اصطلاح وبها للمجاز، وعند الأشاعرة اللغة كانت ترفيقاً ثم أصبحت اصطلاحاً ومن ثم توجد فى اللغة الحقيقة والمجاز وقد دافع عبد القاهر عن الإعجاز وإتهم المعتزلة بالإنفرام والظاهريه بالتفريط وانضم ابن قتيبي إلى عهد القاهر وقد قسم عهد القاهر الأستعارى إلى تعقيقيه تصريحيه تقوم على المشابهة وتخويلية مكنية. وجعل للحقيقة الأولوية على المجاز، وقد حال للمعتزلة من قبل السواضعة وقسم القاضى عهد الجهار المجاز إلى مجاز من ضعة المراضعة وآخر من جهة الحكم يستدل إلى قريته، كما جعل الباقلائي الأتلة ثلاثة : عقلية سابقة، وسمعية شرعية وهى نطق بعد المراضعة، ولغوية تقوم على المراطاة والمراضعة وقد ارتبطت القضية بقضية الذات والصفات على الحقيقة فى الله وعلى الجاحظ فى الإنسان مما يوقع فى التضعية أعلى الحقيقة فى الإنسان أم على المجاز فى الله حرصاً على

تراثين أو التنبيرية فى حالة اعتبار الثراث هو الأصل، وليس الثراث فى الوعى العربى المعاصر قطعة عزيزة من التاريخ فحسب ولكنه.. وهذا هو الأهم دعامة من دعامات وجودنا وأثر فاعل فى مكونات وعينا الزمان (٨) الآخرون هم الأضيار ولكن الأنا تقف لهم من مسوقف الندية دون تقليد له ودون إغراق فيها مع إثبات الخصوصية والتاريخية لكل منها، وكما هى العادة يتم النقل من ثراث الأنا إلى ثراث الآخر ذهاباً أو العكس من ثراث الآخر إلى ثراث الأنا إياباً دون إيجاد ميزان متعادل ومطلق متوازن للمقارنة، فنحنم الإحالة إلى البهوان عدد الجاحظ وإلى الأفعرى والمصاصبى والباقلائي والقاضى عبد الجهار وفى نفس الوقت إلى ابن عربى دهبجر وترسم الأشكال التوضيحية على طريقة البنيويين ولكن يتم إخراج نصوص العلوم المتمايزة من سياقاتها، فنظرية العلم. فى كل علم، علم أصول الدين، وعلم أصول الفقه وعلم الحكمة، وعلوم النصوص لها سياقاتها الخاص لخدمة هذا العلم، ويصعب تناولها جميعاً على نحو عرضي يخترق كل العلوم فالنصوص الكثيرة منتزعة من سياقاتها فى صولها ولا تفهم إلا فى علومها النوعية، لا يهم مؤلفوها بقدر ما يهم مؤسرها، فالنصوص التراثية موضوعية لا شخصية الإحالات كثيرة وعلمية ويظل لهم هو جامع الحكمين، ولعلنا فى النهاية نكون قد لمسنا الأنظار، أنظار الباهئين والدارسين إلى أهمية هذا العلم، علم العلامات، فيما يمكن أن يفحه لنا من سدائل متكتنا من إعادة قراءة تراثنا بكل جوانبه قراءة جديدة فبعد اكتشافنا ذلكنا

التنزية.. وهى دراسة نموذجية لعلاقة علم أصول الدين بعلوم اللغة وخضوع كليهما إلى تصورات عامة لله والطبيعة والإنسان.

٤. مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة فى ضوء الأسلوبية (١١)

وهى دراسة علمية مقارنة تجمع بين التراث القديم والوافد الغربى، تقرأ مفهوم النظم عند عهد القاهر فى ضوء علم الأسلوبية الحديث.. وتضم خمسة عناوين فرعية مرقمة على غير العادة : اللغة والشعر، النظم والأسلوب، الأسلوب ودور الحكم، المعنى والأسلوب، الأسلوب والمجاز.

وتقوم الدراسة على رؤية عبد القاهر من منظور معاصر دون إغفال السياق الموضوعى الذاتى الذى كان يدور فيه البحث البلاغى.. وتقدم قراءة تأويلية ملتجة تطرح سؤالاً واضحاً يحدد آليات التأويل دون إغدار بعد الدلالة فى المقروء.. وتعتمد على نصوص طويلة واستشهادات لمشاركة القارئ فى الاستنتاج. «ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به وفهمنا إياد، ويوجد إن صح له هذا الوجود إنما يتصل فى شكل الوجود اللغويقي المعنى الذى يمكن أن يدركه بالنس ويخضع لمقاييس الفراغ المكاني الذى يمثل على رفرق المكتبات فى شكل مجلدات مطبوعة أو مخطوطة، وليس هذا الوجود المعنى ما يطينا دائماً، الذى يطينا وجوده فى معرفتنا وفى وعينا اللغافى، وهذا الوجود فى الوعى المعاصر وهو لا يوجد إلا فيه وبه (١٢) . وهذه روح، والحرث والتجديد، بأنفساته والذى يتحدر عليه المؤلف أمياداً بدعى الألتاريخانية والتوفيقية بين الحاضر والماضى ويظل السؤال : لم قراءة عهد القاهر فى ضوء الأسلوبية وليس قراءة الأسلوبية من خلال عهد القاهر؟ هل للزمان مقاييس، الحاضر أساس الماضى، الحاضر هو الأصل والماضى هو الفرع أم أن ذلك مجرد تاريخ أو ميزان قرى بين حضارتين؟ إن الماضى هو الذى يمشى فى الحاضر، والحاضر هو حاضر الأنا وليس حاضر الآخر الذى لا تعيشه الأنا إلتاريخية.

نعيد اليوم قراءة **عبد القاهر** للدرى ما الذى يمكن أن يقدمه لنا وما الذى يمكن أن نغنيه منه عن وعيدنا وعيلنا أن ننسى ونحن نعيد قراءة **عبد القاهر** أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة باحثين عن إجابات ربما لم تخطر للشيخ على البال وإنما هي إجابات كانت ضمنية تحاول قراءتنا أن تكشف عنها وتجليها، ومن شأن هذه القراءة أيضاً أن تجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها. وتلك هي الأسئلة التى فقدت مغزاهما وحيويتها بالنسبة لنا وإن كان مغزاهما التاريخى مازال قائماً وقابلاً للحل من منظور القراءة التاريخية (١٣) يورد المؤلف على الاختراض على هذا الموقف باسم الموضوعية التى ترفض استعمال المنهج العلمية الحديثة على تراث القدماء وتطلب من التراث ما ليس فيه، ولا يعنى ذلك وقوع المؤلف فى القراءة المتحيزة بالكامل مع أو ضد بل اتباع المنطق الداخلى الخاص بالتراث الذى ليس بمعزل عن الوعى المعاصر وبمسميها، القراءة الموضوعية للحق (١٤) وفى العلم الإنسانى لا يوجد موقف حق والآخر باطل، وقد قام عبد القاهر نفسه بطرح أسئلة معاصرة له على خصوص القدماء والمعاصرين له، ويزيد المؤلف بطرح أسئلة معاصرة له ربما لم تخطر إجاباتها ببال الشيخ ولا دار السؤال نفسه فى خلد، ويتجاهل أسئلة معاصرة طرحها الشيخ وأجاب عنها. يقرأ المؤلف **عبد القاهر** كما قرأ **عبد القاهر** أسلافه بروح أقرب إلى روح **عبد القاهر** وروح التراث الذى يمثله والذى مازال ماثلاً فينا يتفاعل معنا ويتفاعل معه. وينتهى المؤلف من هذه القراءة لعبد القاهر باعتبار إعجاز القرآن فيه. ويطلب معرفة الشعر أرقى أنواع الكلام والألفاظ فى اللغة ذوقاً وصنعاً وإستلاحيات، وهناك فرق بين للغة والكلام. الأولى تخضع لنظام واللغوية بلا نظام. فكل لغة كلام وليس كل كلام لغة، والنظم هو الشعر يتحكم فى الأسلوب، والأسلوب هو المتكلم والنظم عند **عبد القاهر** هو ما سماه المعاصرون «الأسلوبية»، وكان الدراسة تكتشف تعدد الأسماء على المسمى الواحد بحيث يمكن أن

يقال أيضاً إن الأسلوبية عند المعاصرين هي «النظم» عند **عبد القاهر** ويتوقف الأمر على علاقة الأنا بالآخر. هل نقرأ علوم الأنا من خلال علوم الآخر لم نقرأ علوم الآخر من خلال علوم الأنا؟ هل نقع فى التخریب لم نؤس علم الاستغراب؟ «وعبد القاهر لم يبدأ سعيه للوصول إلى هذه النظرية، ولم يكن هذا همه وإنما نحن الذين طرحنا عليه السؤال. وعيلنا أن نقع بما يمكن أن نستخرجه من إجابات دون أن نستعرض عضلاتنا الفخيلة على نص **عبد القاهر**. ولعل هذا النص المتميز فى الثقافة العربية ما يمكن أن يقرأه آخرون. ولعل هذه القراءة أن تكون حافزة لهم على أن يتسوروا بقرائه» (١٥).

٥. التأويل فى كتاب سيبويه (١٦)

يضع المؤلف نصب عينيه لحظات تأسيس العلوم: أصول اللغة عند **الشافعى** للحرر عند **سيبويه** وهو تلميذ الخليل ابن أحمد واضح علم للعرض، البلاغة عند **عبد القاهر** ليعيد قراءتها فى لحظة تاريخية أخرى ليعيد تركيب «التصولات» العلمية كما يقول المغاربة.. فى هذه الدراسة يتقبل المؤلف من البلاغة إلى النحو لكشف عن آليات التأويل عند **سيبويه** بوصفه أداة ملجئة لبناء العلم ومعرفة العلاقة بين علم النحو وعلوم التراث خاصة اللغة وقرارات، وبين قراءة **سيبويه** للغة العربية ومحاويله لكشف عن النظام فى اللغة، ومحاول المؤلف مستخدماً على المصادر الأصلية والراجح الأساسية فى الموضوع، ولا يعنى التأويل فى هذه الدراسة التخریب بل الكيفية التى يعالج بها **سيبويه** اللغة بوصفها نصاً باسقى السميوطيقى. ليس التأويل عرضاً يجب التخلص منه بل هو أداة للعلم، والبحث عن الأصول والجذور والأساس. وهناك فرق بين التفسير والتأويل. للتفسير هو الواضح البين فى حين أن التأويل عند القدماء ما فى حاجة إلى بيان وتفسير، وبعد سيادة المنهج الأشعرى كمنهج رسمى للدولة والقضاء

على الاعتزال أصبح التفسير المنهج الرسمى، والتأويل ريفاً ومثلاً. وهو ما يثبته الظاهرية أيضاً وينقد المؤلف افتتاحاً للفرق بين العرب المعاصرين بدعى الموضوعية وعيبيهم على القدماء معياريتهم وأحكامهم التقديرية داعين إلى تبني المنهج الرسمى المحايد الموضوعى مع أن الوصف يعتمد على إطار تصنيفى يعكس رؤية الباحث، ودافع المؤلف هذا عن القدماء ضد المحدثين الذين يعيبون على القدماء اعتبارهم اللغة غائبة لأنها جزء من نظام ثقافى عام والذين فى موقفهم لدرجة استعلائية على القدماء. ويراجع المؤلف مواقف المحدثين ويقيمها تقييماً نقدياً بالرغم من الصعوبات الخاصة بالثقافة العربية الإسلامية التى لا يراجمها البحث اللغوى الحديث والعنيفة أن البعد الأندلوجى فى العلوم الإنسانية ومن ضمنها علوم اللغة حاسر عند القدماء والمحدثين على حد سواء، البعد الدينى عند القدماء والبعد الرضى التاريخى عند المحدثين.

ويبدأ الباحث بالفرقة المعروفة عند **دوس سوربين** بين اللغة والكلام محاولاً اكتشاف اللغة من خلال الكلام واكتشاف الكلام فى اللغة ويرصد عناصر التشابه والاختلاف على المستوى العنصرى/الصغرى/والدالى/المعجمى.. فالتأويل ليست نظاماً فريداً بل نظام جماعى فى الذاكرة الجمعية. غاية الدرس اللغوى اكتشاف حكمة واضع اللغة ونظامها، بصرف النظر عن كونه توقيفاً أم اصطلاحاً، اللغة بناء محكم، تمتلك الجماعة ولجتهادات وقرارات. لقد استطاع **أبو الأسود الدؤلى** وضع نظام للحركات من الأسوات لذلك كان أرائل النحاة من القراء، وكان للنص معيار الدراسات اللغوية القديمة وقد حققت القراءات السبع هذا المعيار وتكاملت الدراسة ثلاثة موضوعات: المعامل، والقياس، والشذوذ، فالعامل يتبدى فى ظاهرة الحذف والإضمحار فى التنازع والاشتغال واللداء والقصم؛ هو اللفظ الذى يؤثر فى الآخر عن طريق التجاور، فكل أثر لابد له من مؤثر، وكل فعل له فاعل طبقاً لمباحث اللغة فى علم الأصول، الفاعل له المرتبة الأولى، وتختلف استثناء والسؤال هو هل للفعل الأول للجوار أم

الاختلاف بين ظواهر اللغة، وهذه العملية التأويلية في جوهرها هي التي تمكن من وضع القواعد ويدونها لا يمكن اكتشاف النظام للفرق في الكلام.

أما التشذوذ فيعني خروج بعض الكلام على نظام اللغة الثابت، ويقتد المؤلف موقف المحذذين في هجومهم على القدماء لاهتمامهم بالشذوذ مع أنه يعنى غيوب النظام أو كسرهم وهو ما يحدث في الكلام، وهذا طبعى في ثقافة معيارية نصية تم تدوين كلامها بلهجة قريش.. ويستخدم سيوريه ألفاظا مثل الصنم والقبج، لا يجوز، أخبت، قبج، ضعيف، ولا يستخدم لفظا شاذا فالهمم اكتشاف النظام. تأخذ هذه الدراسة موقف للدفاع عن النحو التقليدى ضد هجوم أتباع المنهج الرصنى. إن تجديد النحو أى تسهيل النحو لابد أن يطلق من فهم لطبيعة بناء هذا العلم ومن تحديد دقيق للتصورات والمفاهيم التي قام عليها.. وذلك كله لا يتحقق إلا بالفهم القائم على التحليل والتفسير قبل التسارعة وإلقاء الأحكام.. أن إنكار أهمية التأويل بوصفه أداة معرفية في بناء العلم خاصة العلوم الإنسانية، إنكار يحسن صاحبه لأنه إغماض العين عن الشمس التي تشرق حراوتها جلد العين، (١٧).

٦- الثابت والمتحول في رؤيا أدونيس للتراث.

هذه الدراسة قراءة على قراءة لكشف آليات التأويل وكيف أنه أيضا تدوين كما هو الحال في التراث والتجديد، ومع ذلك فيمثل المقروء نهاية النظرية للتدوين للتراث التي بدأت منذ طه حسين في الشعر الجاهلي واتخاذ نظرة ديدامية له دين الوقوع في الزبط الآتي بين الظواهر.. يبحث عن جدل الماضى والحاضر، بين الباحث وموضوعه فلا توجد قراءة بديعة كما يقتل أتوسوس. نيس الماضى كتلة واحدة بل عدة اتجاهات، ولباحث أشبه بالفتان أو الرواى الذى يبدع ويصور، فالنثرات ترفان: تراث الأغلبية السلبية السائدة، وتراث الأقلية الشعبية المتألمة المضطهدة، استعادة للتراث الأول تؤدى إلى الابتاع بينما تؤدى استعادة الثنائى

للأسبقية؟ وهى كلها مفاهيم وتصورات تختلف باختلاف الرؤى للعالم، أما ابن مضام فإنه يفسر العالم من منظور حركات الإعراب من خلال تغير مواضع الكلمات لإنكاره للتحليل وهو الظاهرى الأندلسى فى حين يرى ابن جلى أن العالم هو المتكلم. ومن ثم تضع الدراسة مسهبويه في إطار تطور النحو مع اللاحقين عليه وإن كان يسمى بلفظ «أيدولوجى، كل خلاف مذهبى عقائدى.

أما القياس فإنه نموذج التأثير المتبادل بين النحو وعلم الأصول، وإذا كان القدماء يستخدمون الاستنباط بدلا من التأويل فإنه لا يرجسد في ذلك أى أثر أيدولوجى لأن كليهما لفظان قرآنيان، والاستنباط لفظ فى علم المنطق من التأويل، يقاس على الاسم، خاصة المتضارح الذى يعنى المشابهة، ثم تقاس الصفة على الفعل، قياسا على قياس، وتحويلا للفرع إلى أصل يقاس عليه، ويقوم القياس على إدراك التشابه والاختلاف مثل استحالة اجتماع التكوين مع الإضافية، والمقابلة بين الجزم فى الفعل والتدوين فى الاسم ويتشابه الاسم والصفة فى حاجتهما إلى الفعل ولكن ابن مضام ينقل الخلاف التقنى إلى النحو ويعطى الأولوية للأسماء على الصفات ولصفات على الأفعال بناء على نظرية الذات والصفات والأفعال فى علم أصول الدين، ونقل علم الكلام إلى علم اللغة كما يفعل لنهايت مع «النثرات والتجديد». ويقتد الباحث موقف ابن مضام لأن «القياس، فى النحو مخالف للقياس فى اللغة، النحو لا ينقل حكما من نص بل يستنبط بالتأويل والمقارنة أرجح التشابه وكذلك أرجح

إلى الأبداع. ودراسة التراث عند أدونيس ليست إحصاءا بالحاضر بل هدم للتراث كجزء من هدم الماضى. التراث وجود فى الماضى وأليس فى الحاضر، والعلاقة به علاقة لتفصال كامل، ويكون التعاطف مع الفكر التقدمى المعاصر كرد فعل على الفكر التقليدى القديم، ويقتد المؤلف هذا الموقف فالتراث ليس مادة محايدة يشكها المبدع بل هو تراث حتى له دينسته وتكوينه وقيمه وتوجيهه، ولا يمكن عزل الإبداع عن سياقه التاريخى وجعله محققا فى الهواء بإزادات السبدعين، ويقوم موقف أدونيس على فرضين أساسيين: الأول أن الاتباعية هى المنهج الذى ساد العقليّة العربية، والثانى وجود صلة جوهرية بين اللغة والدين والسياسة، والشعر حالة تطويقية للماضى، ويتمايز موقف الباحث عن موقف أدونيس فى نظرية كل منهما إلى التراث، فما الثالثة من تحليل التراث واكتشاف الاتجاه التقدمى الظلغى فيه وهدم للثقافة السائدة إن لم يكن الارتباط بالأول والثالث؟

٧- الذاكرة المفقودة والبحث عن النص:

وهى قراءة على قراءة إلياس خورى لأزمة النقد والإبداع العربى فى كتابه «الذاكرة المفقودة»، لإضاءة منهج القراءة وتعميق الفهم الذى يطرحه وآليات التأويل، وللمؤلف دراسات سابقة مثل «تجربة البحث عن أفق، مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة» و «دراسات فى نقد الشعر».. ويضم الكتاب عدة مقالات كتبت بين ١٩٧٧ - ١٩٨١ يعبر فيها عن نهاية مرحلة الجندى المتألم ويعبر عن مرحلة نهاية المراجع الجاهزة طبقا لتوجهات ما بعد الحداثة، وهى «الذاكرة المفقودة»، «الشفق الحديث وسلطة المثقف، مراجعة للحجر والرماد، نكريات مشفق عربى لهضام شرابى»، «الديموقراطية والاستبداد الحديث، مناقشة يبان من أجل الديمقراطية، البنى السياسية الفكرية للتبعية والتخلف ومأساة الأمة العربية «الاختراق حول الأسئلة، مراجعة جورج خضر: لو حكيت مصرى الطفولة»، «موت

المؤلف، «فصحاء للثراء، ويمكن التمييز في هذه المقالات كلها بين مستخدمين من النصوص: نقد النص، والنص النقدي، الأول مراجعة للنصوص المبدعين، وللثاني وضع نص نقدي نظري.

ويربط النص المقروء بين اللغتين والمجتمع، بين انهيار النصوص وانهيار المؤسسات والدولة في لبنان، فقد تمت الحدثة في عصر النهضة العربي للدولة ونسب للمجتمع فانهارات الدولة وتراجع المجتمع، وكان التحديث للنخبة وليس للجمامة، من المؤلف الغربي وليس من الموروث العربي. ومن هنا كانت أزمة الأدب تعبيراً عن أزمة الثقافة.. وأزمة الثقافة تعبيراً عن أزمة الواقع، ويستعمل المراجع نص الأنفاظ المحاكية مثل الأيديولوجية والميكانيكية والمادية عدة مرات، ويؤثر اتساع المنهج النقدي الواقعي لدراسة النصوص الأدبية والنقدية، ويميل على النص المقروء سلحية التحليل والتبسيط الذي يصل إلى السذاجة، واعتبار الديمقراطية حلاً سحرياً يتم به معالجة كل شيء، هذه الدراسات السبع التي تكون «إشكاليات القراءة وأليات التأويل، والتي ظهرت بعد مفهوم النص، تخضع للتراث القديم المتعدد إلى منظومة واحدة، والمجالات المختلفة: للغة، والنقد، والبلاغة، والعلوم الدينية إلى أفق دلالي واحد، تجمع بين الدراسة والتطبيق النظري، تمتاز بجهود السابقين ويصلحهم في بيان أهمية قراءة النقد في منوه العلوم التراثية كلها (٢١)، لا يغفل الصياح التاريخي للفكر ولا يتجاهل المغزى المعاصر للنص التراثي، يجمع بين التاريخ والفكر بين الموضوعية الذاتية، ويكشف عن الطابع الأيديولوجي النفسي لهذه الدراسات والتي يبغي المؤلف نقلها إلى المستوى المعرفي الخالص، تثير المشكلات وتقدر الحلول، ثم تشير الحلول مشكلات أخرى. الأسفلة مستمرة، والمراجعات دائمة، ومن حق الجميع القبول والرفض والاجتهاد، والتساؤل المستمر قادر على تصحيح الأخطاء وللتقدم حول مزيد من الاجتهاد. «القراءة فعل مستمر لا يتوقف، يبدأ من الحاضر الزمان وينطلق

إلى الماضي والتراث ثم يرتد إلى الحاضر مرة أخرى في حركة لا تهدأ ولا يقر لها قرار، لكنها الحركة التي تؤكد الحياة وتثني سكان الموت. إنها حركة الوجود والمعرفة في نص الوقت (٢٢).

ومن ثم تكون الأعمال العلمية للمؤلف منذ «الاتجاه المعكفي في التفسير عند المعنزة، والتأويل عند ابن عربي»، و«محرم للنص، حتى إشكاليات القراءة وأليات التأويل»، مؤلفات رصيدة وجادة سواء في مرحلة التكوين الجامعي في الدراساتين الأبوليين أو في مرحلة العزلة العلمية في الثباين في الدراساتين الآخرين. غلب العالم على المواطن، وإلمه العلمي على الفضائل السياسي، وتحليل التقدم على نقد المحدثين، والتراث على المعصر. هناك عناصر وأففاظ ثابتة فيها للنقد أو للبناء، للهجوم أو للدفاع مثل الأيديولوجية، والتوفيقية، والنوعية، والتلون، والرسمية. مازالت علاقة القديم بالجديد، والموروث بالواقع لم تستقر بعد إلا قفزاً وتنقلاً من تراث إلى آخر، فالميزان المضروب لا يستطيعه جيلنا المخترم. وبعد عودة المؤلف من الثباين وإحترافه بنار الهوان والضيق، وجرح الكرامة الوطنية، ومأساة الإعلام، وزيغ الخطاب الرسمي، وتذبذب المثقفين، وانهيار المشروع القومي، وتفكك الدولة، حاول في مرحلة ثالثة اكتشاف الواقع ذاته ووصف مأساته وتأسيس جذورها في «الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الروسية»، وفي «نقد الخطاب الديني».

ثالثاً: الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الواسطية أم تأسيس علم أصول الفقه؟

«الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الروسية، كتاب مسفر الحجم (٩٧ص) باستثناء صفحة الفهرس والصفحات للبهناة التي تتخلل الفصل (٢٣) ويتضمن أربعة فصول لاكتساب كماً فيما بينها، أكبرها الثاني، السنة، (٤٥ص) وأصغرها الثالث الإجماع، (٦ص)، ويكاد يتعادل الفصلان

المثقبين: الأول «الكتاب» (٢٣ص) والرابع «الفتاوى والاجتهاد» (١٨ص). ويعتمد على كثير من المعجج النصية في صلب التحليل التي تقطع اتساق الخطاب، وتجهل الاستدلال خارجياً وليس داخلياً، مجرد شروح على متون وليس خطاباً قالسماً بذاته (٢٤) واستعمال النصوص قد يوقع في اختيار ما يوفق أحكام الباحث المسبقة ولتتأكد ما يدعم وجهة نظره وترك ما يخالفها.. وعلى فرض وجود هذه النصوص المروية ما جهها؟ ألا تتعارض مع نصوص أخرى؟ ألا يستطيع باحث آخر أن يأتي بنصوص معارضة ويثبت بها أن الشافعي غير رسمي، وغير موثق، وغير أيديولوجي، وأقرب إلى الصلص منه إلى النص؟ ما هو مقدار الظنية لمجموعة من النصوص على مجموعة أخرى معارضة؟ ألا يوقع هذا المنهج في حرب النصوص ويظل الباحث أسير النص، وثقافة النص، ومضارة النص؟ وبالرغم من اعتماد الكتاب على المرجعين الأساسيين للشافعي «الرسالة» (٥٠ص) و«الم» (١٥ ص)، إلا أن الاعتماد على مؤلفي أبي زهرة «أبو حنيفة» (٢٠ ص) و«الشافعي» (١٠ مرات) كان الأغلظ (٢٥) ويقدم منه نصوصاً قديمة دون الرجوع إليها (٦٦)، والاعتماد على مؤلفات أبي زهرة عن الأئمة الأربعة هو اعتماد على سلطة علمية يصعب التشكك فيها. ومع ذلك تم قراءتها قراءة خاصة، ويتم تجاهل مؤلفات أخرى مغايرة مثل الإمام الشافعي مرس علم أصول الفقه للشيخ مصطفى عبد الرازق. يأخذ المؤلف التقليدي حتى يسهل نقده ويركع التجديدي الذي يصعب اتهامه. ويهدر أثر العدالة والمؤلفين المحدثين اعتماداً على «نقد العقل العربي» الذي يصف أيضاً «العقل العربي» بالتفريق والتطبيق. وكأن الجزرة ولتعارض بين الأجزاء هما طريق العلم. وتغيب الإشارة إلى مؤلفات أخرى حول مشروع التراث والتجديد تصف وسيطة الشافعي وتضعها في جنبها للتاريخي على نحو علمي وصفي دون تحميلها بدلالات أيديولوجية من وهي المعصر (٧٧)، فهو كتاب تنقصه الصلصة وإن لم تنقصه البراة.

١ - الأيديولوجية الوسطية أم الجمع بين النص والواقع؟

الإمام الشافعي هو الإمام الثالث الذي حارب الجمع بين فقه مالك في المجاز وفقه أبي حنيفة في العراق، بين المصالح المرسلة وبين القياس، بين متطلبات الواقع واستدلال العقل، وهما الدعائتان الرئيسيتان للوحي، لاتصلي الوسطية هنا أنها توفيقية أو تلفيقية بين شيئين متعارضين أو مختلفين أو نقص في الجذرية والعزم واتخاذ المواقف، بل تعلى الجمع بين مقتضيين، كلاهما شرعي، وتعقيق مطلبين كلاهما أساسى في نظرة متكاملة، وليست أحادية الطرف، وفي تصور كلى دين رده إلى أحد أجزائه أو بلفظ القرآن إيمان بالكتساب كله وليس الإيمان بالبعض دون البعض الآخر أو ضرب الكتاب بعضه بعضاً، الوسطية هنا هي بنية الفكر الجامع الشامل الذى يميز الفكر الإسلامى الذى يجمع بين ملكوت السموات وملكوت الأرض، بين الآخرة والدنيا، بين المسيحية واليهودية، بين المحبة والشرعية. الوسطية هي عود إلى الأشياء ذاتها وتخليصها من المواقف الأيديولوجية المسبقة؛ هي الوسطية التاريخية التى تعتمد على رصد الحقائق التاريخية وتحليلها، فلا فرق بين البنية والتاريخ، البنية تحقق للتاريخ، والتاريخ تحقق للبنية.

الوسطية هي المرحلة الثالثة في جدل التاريخ بين الشيء ونقيضه، فالصراع بين أهل الحديث وأهل الرأي هو للتقابل بين الشيء ونقيضه. وكان من الطبيعي أن يظهر الشافعي للجمع بينهما في مرحلة ثالثة، وهو صراع يكشف عن نفس المكونين للوحي:

المصلحة والاستدلال، وقد نشأ الصراع بين الحيارين، بين أهل الأثر وأهل الرأي؛ كل منهما يريد تحوير التفريع من وجهة نظره؛ وهو صراع له نتائجه وربما دوافعه السياسية والاجتماعية كما هو الحال في فقه القائلين في كل مجتمع وليس تأمراً يبغي السيطرة على الذاكرة الجمعية من خلال صياغة قوانين الشفرة التى تصاغ على أساسها الذاكرة... صحيح أن الصراع بين أهل النقل وأهل الرأي صراع بين الذاكرة والعقل، بين مرجعية النص ومرجعية العقل، بين التقليد والإبداع، ولكن وصف هذا التقابل وكأنه تقابل بين التخلف والتقدم قفز من الحكم العلمى إلى الحكم السياسى، فالتفكير قد تكون دافعا على التقدم كما هو الحال في الذرات الضميمة وسير الأبطال واستدعاء الماضي الزاهر وقصص الأنبياء ولورة الروى التاريخي، وقد يقع العقل في الجماعية كما حدث أيام المعتزلة والمأمون صحيح أن ذلك ليس هو الغالب ولكنه أوضاع واقعة ويمكن وهو تمجيد عن إشكال فعلي؛ التقابل بين النص والحياة، بين النقل والواقع كما هو الحال في كل مذهب سياسى؛ الماركسية أو الرأسمالية أو في كل شريعة وقانون، بين العرفية والتأويل.

لم يأخذ الشافعي موقفا وسطيا توفيقيا بين الحديث والقياس، بين أهل الأثر وأهل الرأي بل حقق مطلبين رئيسيين في كل فقه؛ الجمع بين النص والواقع، بين الدخول والخارج كان خوضه مع أهل الحديث ضد أهل الرأي إذا ما غالى أهل للرأي على حساب للنصوص ولو كانت المغالاة من أهل الحديث على حساب أهل الرأي لانضم الشافعي إلى أهل الرأي ضد أهل الحديث حتى يعد التوازن بين المطلبين... صحيح أن هذا الصراع التمهيدى يدل على صراع أعقق بين قوى للتغير والتقدم وبين قوى التسلط والهيمنة، وهو صراع موجود في كل العصور وفي كل المجتمعات.. تتمسك قوى الهيمنة بالأصل الثابت في حين تتشبث قوى التقدم بالفكر المتغير؛ فهما وجهتان لعملة واحدة، خارج منطق الصواب والخطأ وعقبة إما... أو صحيح أن هاجس الشافعي كان البحث

عن مصدر اليقين فوجده في مصدرين في الأصل وفي الفرع، في النص وفي الواقع، في الأثر وفي الرأي، فالنص مصدر اليقين ومرجعته الأصلى وهو يتضمن العادات والأعراف نظرا لأنه نشأ فيها وفي وسطها، فالعقل المطلق الحر الذى لا زمان له ولا مكان، عقل فارغ من أى مضمون، ادعاء يستخدم الشافعي آليات العقل لئلى النقل وحيمسه في دائرته بحيث لا يتجاوز دوره للتفسير والتأويل بل أعمال العقل في النقل حتى يصل إلى بعد ثالث للوحي هو الواقع، حياة الناس في الزمان والمكان .. يعنى ذلك القضاء على الخلاف والتعددية وهو المدافع عن القاييس في التنصية الواحدة إنما يعنى التمسك بالمرجعيتين وبالشرعيتين: للنص والعقل، وإذا كان في الاستحسان بلى الوسطية فإنه يجد مخرجا لتقابل النص والواقع في الإحساس بالمصلحة وتقدير المنفعة.

إن جوهر الوسطية هو الجمع بين الثابت والمتحول، بين المطلق والنسبى ليس بدافع أيديولوجى، مذهبي أو سوسياسى بل بدافع منطقى، فكى يكون القياس ملجأ فإنه يحتاج إلى مقدمة كبرى ومقدمة صغرى، وكيف يخلو القياس من الثابت، من المقدمات الكبرى؟ وكيف يخلو من المسلمات أو البديهيات؟ صحيح أننا في عصر رفض الثبات لصالح التغير ولكن هم المواطن لا يتغلب على هم العالم، والذات لا تقضى على الموضوعية. كما أن الثابت وهو النص في الحقيقة نشأ من الواقع في أسباب النزول، وتطور بتطوره في النسخ والتفسير (٢٨)، فالتقابل بين الثابت والمتحول تقابل وهمى من عقيدة تجزئية معاصرة ومن مهم مواطن يترقى إلى التغير ويرفض الاستقرار الزائف، ومن الطبيعي أن يتمسك أنصار الهوية بالثابت وأ يتشبث أنصار التغير بالمتحول، والتحدى ليس هو في الاختيار بينهما ونصرة فريق على فريق بل في الجمع بينهما والمخرج من هذا التوتر إلى الواقع الحى تحقيقاً للمصالح العامة.

لم يكن الشافعي قد تبنى بدعا في الحضارة الإسلامية في هذا الموقف الجامع بل كان الأول في علم أصول الفقه ثلاثه الأشعري (ت ٣٢٠) ثم الغزالي (ت ٥٠٥). وقد قام الثلاثة بتخفيف الفكر الإسلامي الشافعي في علم أصول الفقه، والأشعري في العقيدة، والغزالي في المسار الحضاري العام جامعاً بين الشافعية في الأصول والأشعرية في العقيدة، فإذا كان الشافعي قد توسط بين فقه الحجاز وفقه العراق، بين فقه مالك وفقه أبي حنيفة فإن الأشعري قد توسط بين أهل السنة والاعتدال، بين التشبيه والتفريغ في إثبات الصفات بلا كيف بين الجهد والإختار في نظرية الكسب. أما الغزالي فإنه لم يتوسط بين تيارين فكريين ولكنه جعل الأشعرية عقيدة رسمية للدولة، وفضل توسلها بجمع إلى الأشعري وليس إلى الغزالي، ولم يتوسط في التصوف لأن التصوف يطبقه مخالفاً في الحياة الزوجية. وكون الغزالي أشعري العقيدة وشافعي المذهب لا يعني أنه وسطي، فقد جعل الغزالي الأشعرية نظرية في الحكم، والتصوف ثقافة وإختيار المحكوم، ولم يتوسط بين الدولة وخصوصها بل أخذ صف الحكم ضد المعارضة من الباطنية والمعتزلة.

ويبدو الموقف الوسطي في حل الشافعي مشكلة وجود اللفظ الأجنبي في القرآن بين طرفين: الأول يشهد بوجود ما كان في الأصل أجنبياً (عبد الله بن عباس وكثير من الفرس)، والثاني ينكر وجود اللفظ الأجنبي لأنه يتناقض مع النص العربي. ثم يأخذ الشافعي الطريق الثالث وهو إثبات أنفاً متفق عليها في لغات وأسماء مختلفة دون أن تنتقل من لغة إلى أخرى، ليس عن طريق التوسط بل عن طريق علم الأصوات المقارن وكما فعل أبو عبيد القاسم بن سلام عندما وصف تحول الألفاظ الأجنبية إلى العربية، لا فرق بين البدنة والتاريخ.

والمقينة أن لفظ «الوسطية» محمل بدة من المعاني في عصرنا، كلها سلبية، فالعزب المحكم هو حزب الوسط ضد التطرف

الإسلامي وللتطرف الاشتراكي ما أضع الجلاء أولاً وثانياً. الوسطية دفاع عن الأمر الواقع وشرعية وهمية للنظام لا شرعي، وقد كثرحت السخيرية من حزب الوسط وهز الوسط الذي اندفع في تبرير شباب توجيه الدولة لمظاهر النشاط الاقتصادي بالاجرة إلى الخصوص التي تمدح الوسطية في القرآن وفي الحديث وما أكثرها. وقد كثر الحديث عن الوسطية بهذا المعنى المحكمي الرسمي منذ السبعينيات في مصر من بعض «تريزة»، للقرآن نصيحة أيديولوجية للحزب الوطني في «الاشتراكية الديمقراطية»، التي تقوم على الوسطية، لا شرقية ولا غربية، وتوصل الوسطية في للكتساب والسنة، وتعني لا اشتراكية ولا رأسمالية، لا روسيا ولا أمريكا، وتجاوزت الوقفة مع التصديق وتعيد العذر إلى الإرضاء كلية في أمصان للسلالات المتحدة الأمريكية (٢٩). وفي كتابات الدراسات العربية التي أنشئت لمناقشة كلية الأدب فلم تصل إلى مستوى الأدب أو دار العلوم وكانت حروا بين ذلك، قام أسد آخر يبحث له عن دور في إحدى الجامعات الإقليمية في صعيد مصر للصغور ليويس أيضاً الوسطية في الأدب والفكر والحياة وما يلتفت إليه النظام للقاء فوجد له مكاناً ضمن طوابير المعتنقين للمناصب العامة، ولكن إلى شريحة التراث، وشخصية مصر والثقافة والشاملة والأمن السياسي.

وكان قد سبقه من قبل توافق الحكيم في «التحاذية» في بيئة تناهض التطرف، ثم يمنع الشافعي إذن مفهوم الوسطية ولكنه مفهوم حديث من رعي المناخ السياسي المعاصر، قراءة للحاضر في الماضي، وقراءة الماضي في الحاضر. وعن لورث نفسه الذي يتوسط فيه الشافعي في لقلقه يتصلب في اللغة والكلام والسياسة.. وقرأ القرآن بهجة قريش دون سائر اللهجات.. قريش هذا هو للسان وليس للقبيلة، ولا تعني لهجة قريش سيادة قريش السياسية وهيمنتها على اللسان العربي هذا هو هم المعاصرين، رفض حكم القبيلة والعسكر والطائفة والمفطرة، هم المواطن عندما يخفب على هم العالم وتحت أثر بعض المفكرين المعاصرين الذين أقاموا

في للقبيلة وللنخبة (٣٠). وصدم جواز قراءة للقائمة إلا بالعربية ليس له أية دلالة على سيادة قريش ولهجتها، وليس للسملة وتزيين الآيات أية دلالة على التثبث بالنص العربي بل للتأكيد على هوية النص والمعنى وليس له أي دافع أيديولوجي سياسي، قريش ضد العرب، والعرب ضد الفرس فلم تكن هذه النزعات العرقية دافعا موحها عند العلماء وإن كانت عند السياسيين، وأن نقد الشافعي للمعتنقين ونهيه عن علم الكلام ملصلاً عليه العمل بالكتاب والسنة ونفوره من العباسيين لا تعني أنه جنح إلى المحافظة التي ترفض العقلانية وتذني عن التفكير المنطقي بل لأنه أصولي يبني الدفاع عن المصالح العامة ضد للفرقة والتشتت والاحتلال حول المسائل النظرية المصرفة التي لا ينتج عنها نفع، وموقف الشافعي لا ينبع من أصله العربي ولا يفضله أبو حنيفة الذي استحسّن الخوض في علم الكلام لأن أصله فارسي، فهذا إدخال لبعد شعري عرق في مواقف أصولية صرفة، وأن إثبات أن الشافعي كان حليفاً لبني أمية، حكم بفترض في النقية الحكم بالهوى والمصلحة، وأن الشافعي قد رحل إلى مصر بعد أن استولى العاصمون على السلطة بعد صراع عسكري مع أخيه الأموي لأن رأيهما كان قريباً هامشياً لا يكشف عن صراع شعوي نمكن في الثقافة والفكر بل صراع سياسي بالأصالة ومن ثم يقرأ المؤلف مواقف الشافعي للفرية والفقهية والسياسية ويرى فيها الحياز للقرشية وهو احتياز ما أطلت بعد نزول البرقي في اجتماع السلفية، توجهها أيديولوجياً للإسلام لتحقيق السيادة القرشية، والأدلة على ذلك روايات فصل قريش وهي عند الكل، والخلافة في قريش، وهو مروي عند الكل، فالخلافة ليست بالبيعة بالضرورة بل كل خليفة علا الناس بالسيف يكون خليفة.. شرطها إذن السيف والقرشية، الشوكة والقبيلة، وهي قراءة سياسية تسقط النظم الرجعية القائمة في شبه الجزيرة على موقف الشافعي، كما يجد المؤلف في تعاون الشافعي مع الأمويين احتياز القرشية على عكس أبي حنيفة

وفضل الشافعي أن يضع النسخ كما فعل
أرسطو في المنطق، والخليل بن أحمد في
العرض، وسيبويه في النحو، وفرنسيس
بيكون في الآلة الجديدة، وفكيو في فلسفة
التاريخ. هذا ما أجمع عليه الفقهاء قبل
الشافعي بصورة منهجية وبعد الشافعي
بصورة علنية بعد أن وضع الشافعي أسس
العلم، وإذا كان الشافعي سيئ الذية بتبني
قواعد الاستدلال فهل كان كذلك كل علماء
الأصول من بعده؟ إن وضع علم جديد لوجد
على قدرة فائقة على التفكير، واعتبار ذلك
رغبة في السيطرة والسيادة على العقل والفكر
لأنه إسقاط للسياسة في الفكر.. لا يوجد علم
بلا قواعد أو منهج.. هكذا فعل ديكرات
وكان الدجال قبله يكفرون.. وهكذا فعل
هوسرل وكان الناس قبله يشعرون وينظرون.

ولكتاب صريي للسان ولا يعنى أنه
عروبي الاتجاه كما هو الحال في السياسة عند
التنوير القومى للعربى، وأن استعمال المؤلف
لفظ العروبة بدل العربى لوجد على خلط بين
اللسان العربى والنزعة العروبية في المجتمع
والسياسة (٢١)، فمما لا شك فيه أن القرآن
نزل بلسان عربى، وسواء وجدت فيه ألفاظ
أجنبية أم لا توجد أم وجدت بعد أن حُررت
قبل القرآن وأصبحت شائعة في اللغة العربية
فإن الموضوع لغوى خالص وليس سياسياً.
وأن معرفة لغة العربى وأسباب النزول
شرطان عدد كل المفسرين وليس عدد
الشافعي ولا تدل على عروبة زائدة عنده أو
ناقصة عند غيره كما أن لحدواء النص
للقرائن نظراً وإمكاناً لكل الحوادث المستقبلة
ما يجعل نبرسه أصولاً يقاس عليها ليس
مبدأً على درجة عالية من الخطورة، بل هو
أقرب إلى المبادئ الرياضية العامة وقوانين
التفكير ومقومات المنطق.. فالتفكير بلا ثوابت
ينتهى إلى السبوة، وهل وجود هذا الثابت
هو الشهاد الذى حول العقل العربى إلى عقل
تابع ويقتصر دوره على تأويل التوحى
واشتقاق الدلالات منه سواء كانت تلك
الدلالات مشروعة أم كانت غير مشروعة،
(٢٢) هل يؤيد هذا الثابت إلى إختلال
التوازن بالضرورة بين الأصل والفرع
والتصحية بالفرع من أجل النص وعدم أخذ

ومالك الذين قالوا بساد بيع المكره وطلاقه،
وهو انتهازى فقد طلب عملاً بطرس بعض
القريشيين فأخذوا التالى معه وجعله عاملاً
بدرجان، كما كره الشافعي تخلى العباسيين
عن العروبة مما يدل على التحصن العرقى
لديه. إن السيطرة القريشية واردة في مجتمع
ما زالت القبيلة فيه موروثاً قديماً ولكن توضع
في حجمها الصحيح فما زالت ثقافة وموروثاً
وتكويناً ذهنياً عند العرب نظراً لحدوث
الإسلام. أما أن تكبر وتتصمخ خارج حجمها
الطبيعى وتتعدى إلى مؤامرة قريش السيطرة
على العرب والمسلمين في اجتماع المسقية
حيث تم فيه تشييد السيطرة للقريشية على
الإسلام والمسلمين فهو علو للصوت في
الأذن، وإبهار بالضرورة أمام الآخرين، هناك
صراع سياسى كما هو الحال في أى مجتمع
لحملة لاختيار الحاكم ورغبة كل فريق أو
حزب السيطرة على الفريق أو الحزب الآخر
دون تأمر أو سوء نية بل في صراع مخدوع،
وأن اختيار الخليفة ضمن المرشحين لسنة بعد
عمر ليس سيطرة للقريشية، بل اتباع لسنة
السلف الصالح وجمع بين بومة أبى بكر من
الناس واختيار أبى بكر لعمر. وبعد مقتل
الخليفة الثالث نشأ صراع بين بنى هاشم
وبنى أمية وهو صراع طبى بين حزينين،
كل منهما يمثل مصالح خاصة ولا شأن له
بمؤامرة قريش على الحكم.

٢. الأدلة الشرعية الأربعة

والأدلة الشرعية الأربعة: الكتاب، السنة،
الإجماع، والتقليد ليست للشافعي وحده بل
تكون بنية علم أصول الفقه قبل الشافعي
ويعدده بنى عند الشيعة الذين يكفرون التقليد
فإنهم يستبدلون به قول الإمام المعصوم،

الصمعة وهي الحلة المشتركة بين الأصل
والفرع - أساساً للتقليد أم أن الجمع بين
الثابت والمتحول هو خير ضمان لهذا
التوازن؟ إن المبادئ القولية العامة يمكن
قراءتها على أنها تغليب للثابت على
المتحول، كما يمكن قراءتها على أنها تغليب
المتحول على الثابت طبقاً لاختيار هل الثوب
نصفه فارغ أم نصفه مملوء؟ إن الحقيقة
والمجاز، والظاهر والمزول، والمعكم
والمشابه، والمجمل والمبين، والمطلق
والمقيد، والمستثنى والمستثنى منه، وإلزام
والخاص، والأمر والنهى كلها تعبير عن هذه
العلاقة العنصرية بين الثابت والمتحول طبقاً
لأبعاد الصورة اللغوية في الحقيقة والمجاز أو
لأبعاد الضمير كما هو الحال في النظم
والمزول أو لاحتمال المعنيين دين ترجيح أو
مع الترجيح كما هو الحال في المعكم
والمشابه والمجمل والمبين، والمطلق والمقيد،
والمستثنى والمستثنى منه أو طبقاً للفرد
والجماعة مثل العام والخاص أو طبقاً للفعل
(إيجاباً وسلباً مثل الأمر والنهى. يتخذ المؤلف
على هذه المبادئ القولية عند الشافعي
ويعدده مخرجاً له في سياقه التاريخي وكأنه
هو مصدر علم الأصول، ويجمع النص
والحكم في السنة، والعام والخاص
والأمر والنهى، والتكليف والاشتراك في
اللسان العربى، وينتهى إلى أن الشافعي له
مرجعان تفسيريان: السنة واللسان العربى.
وهما ثابتان بإرادة الشافعي دفاعاً عن سلطة
قريش.. هنا يتجاوز الشافعي العلمى، ويعزل
التحليل الاجتماعى السياسى للأفكار إلى غير
ما يهدف إليه.

كان تركيز الشافعي على السنة طبى
في وقت لم تكن فيه قد جمعت بعد أو كانت
في طريقها إلى الجمع، فكان نوعاً من
المنصب والإحكام كمصدر للتشريع قبل أن
تكون رواية وخبراً ويوجد الشافعي نفسه أمام
فريقين: الأول لا يقبل من السنة إلا ما وافق
الكتاب والثانى أكثر أن تكون السنة وحياً،
وهو في الوقت نفسه صراع قديم وحديث بين
تأكيد دورها المطلق وتأكيد دورها الثانوى
نظراً لأنها لا تصنف مبدأ جديداً إلى القرآن،
وإن مهمتها تقتصر على البيان

والتفصيل (٣٣) وقد وسع الشافعي مفهوم السنة مع الفريق الأول لتشمل «مواصفات النظام الاجتماعي السائد، مثل عدم وراثته العبد مما يتعارض مع المقاصد الكافية للشرعية التي تعتبر الحرية أساسا للعبودية أمرا طارئا، لأن السنة أول تطبيق للقرآن في ظروف اجتماعية محددة تتحكم فيها الأعراف والتقاليد التي لم تتغير بعد. لقد جعل الشافعي السنة شاملة للأقوال والأفعال والرايقات كما قال الأصوليون من بعده: السنة قول وفعل وإقرار، وهو تعريف شامل لها لا واسعا بنية السيطرة ولا ضيقا بهدف التحرر كما يؤول المحذرون، وأن التفرقة بين سنة النبوي وسنة العادات والتقاليد، إدخال مفهوم حديث في مفهوم قديم واللفظ الأجسدي في الزمن Tradition (٣٤)، ولا يحتاج الشافعي إلى اللجوء إلى عصمة الانبياء ليزيل الاعتراضات عليه وكأنه محتال منس يستعمل الحق باطلا ويجهل من الباطل حقا، ويأخذ المؤلف رأي الفريق الثاني الذي يود تقليص دور السنة ويذكر الحديث المشهور عدة مرات بأنهم أعلم بشئون دينكم، من أجل تأكيد الاجتهاد وإضاح لسمال للنقل والخروج من التعسفية للنس. لم يتجاهل الشافعي بشرية الرسول ولكنه، في هذا الوقت المبكر، كان حريصا على جمع السنة، وشأن ما بين روح الطاعة في الصدر الأول وروح العصيان في الصدر الأخير، فقد ارتبطت الطاعة بالدولة كما ارتبط العصيان بالمعارضة، وهذا تكلف مرة أخرى مفهوم المواطن على مفهوم العالم.

والتمضية الأهم هي علاقة السنة بالكتاب: المصدر الثاني بالمصدر الأول، وهناك احتمالات ثلاثة: الأول التشابه الدلالي، تكرار السنة للقرآن وفي هذا الحال لا لزوم لها. والثاني في التفسير والبيان والتفصيل وهو موقف جمهور الأصوليين، والثالث انفردا بالتشريع كنس مستقل وهو رأي الأقلية. لم يجعل الشافعي السنة جزءا من الكتاب ولا يقول بذلك أسروا واحدا، ولا اعتبرها وحيا من نوع مغاير لوحى للكتاب عن طريق الانشاء في الزرع، وهو المعنى للنسوي للوحى أي الإلهام وليس بالمعنى

الاصطلاحي عن طريق جبريل؛ بل هي قراءة تدفع الشافعي إلى الحد الأقصى حتى يسهل نقده إذ يؤدي التوحيد بين الكتاب والسنة إلى مشاركة ألق التوحيد الإلهي والبشرى وإعلاء خصوصية الرسول وبشرية باعتباره موقفا للوحى وشارحا له. للكتاب عقائد وتشريع والسنة تشريع فصح، وهناك ثلمان محدندان للعلاقة بين المصدرين: النسخ والتخصيص.. فقدم جواز نسخ القرآن بالسنة يبطل القول بأن السنة وحى مثل القرآن. وكذلك لا يجوز نسخ السنة بالقرآن فأنسده شرح ويونان وتفسير وليست أساسا مستقلا، إنما يندمج للقرآن القرآن، ونسخ السنة السنة. ليس في نفى الشافعي كون السنة ناسخة للقرآن وليس في تأكيده أنها مصدر للتشريع أي تنافس أو تفرق بين نهجين على أساس إيديولوجي، فالحقيقة ذات أطراف متعددة ولا يمكن إثبات إحداها ونفى الأخرى والفرق بين الجمع بينهما على أساس إيديولوجي والجمع بينهما على أساس عقلي فرق ضئيل يرجع إلى درجة التفسير.. المهم أن الجمع ممكن حين «يخلص جسرانيب الأسس والإبداع في كل من الانتماءين المتعارضين، ويصل بينهما في مركب جديد لا ينتمي لأى منها في نهاية الأمر، (٣٥) أما علاقة التخصص فهي أن يكون القرآن عاما وأن تكون السنة خاصة ويكون التخصص ببيان أوجه الفهم لإحكام المتشابه أو تقويد المطلق أو بيان السهل أو بيان طريقة السلوك والتنفيذ في الممارسة، فذالة العموم على العموم ظلية حتى يأتي التخصص فيوحى إلى قطعية على عكس أبى خوقفة الذي يجعل ذلالة العموم على العموم قطعية وبالتالي يصعب التخصص.

وشروح للحديث الصحيح لتصل السند وعذلة الرواة، وإتفاق المتن مع المعقول، وإتفاقه مع حديث آخر، ولكن جرت العادة على قسمة الحديث إلى متواتر وأحاد من حيث السند، فالمتواتر نقل الكافة عن الكافة بحيث يستحيل التواطؤ على الكذب.. يخرط فيه الحد الكافي، واستقلال الرواة، وتجانس الرواية في زمان الانتشار، والإخبار عن حس (٣٦). ليس للتواتر إذن تباطؤا بل

شرطه منع التواطؤ عن طريق استقلال الرواة. ولا شأن للقوة السياسية بالتواتر لأنه مجرد نقل الكافة عن الكافة، ولماذا إقحام السياسي في العلم دائما؟ (٣٧) ليس التواتر مثل الإجماع فالمتواتر نقل تاريخي ومهمة الراوى مجرد النقل أما الإجماع فهو اتفاق في الرأى، إجماع جماعى. الجمع يحمل عقله. الإجماع هذا له محطيان: معنى تاريخي في الرواية ومعنى استنباطي في الاجتهاد، ولا يبرز الشافعي قبول السند بصحة الإجماع فقد علما الوحى بالتواتر، والمتواتر سابق على الإجماع، ووفد إلى علم الأصول من علم مصطلح الحديث. التواتر منهج في العلوم التاريخية ومعروف في كل الثقافات، تحدث عنه بأسكال في نصه المشهور عن حريق لندن كما عرضه لانهلار أو سيجلويوس في نقد المصادر في «مقدمة في الدراسات التاريخية»، وشأن ما بين التواتر القديم والإعلام الحديث في صنع الرأى العام، وكل مقارنة حديثة لها مخاطرها.

أما شروط الأحاد فترجع إلى عذلة الراوى، ليس بهدف توسيع إطار السنة بل لإحكامها وضبط نقلها، وضع الشروط بهدف تصنيف خير الأحاد وليس لتوسيع السنة ومن شروطه عدم مخالفة معنى السند لمعنى أو تأويل، لشهادة العقل أو الحس، وهو ضبط خارجي بالإنصاف إلى المضبط الداخلي. فالعقل والواقع كلاهما مقياس للصدق والأحاد في مستوى مدرسط بين السنة المتواترة والقياس لأنه أقل من السنة وأعلى من القياس عدد من يغلبون النص على الواقع مثل مدرسة الأثر، وأقل من السنة وأقل من القياس عدد من يغلبون الواقع على النص مثل مدرسة الرأى، وكلاهما كفتا ميزان. إذا مال دق أحدهما ناقوس القطر وذكر بالميزان الآخر. ولا يوجد صواب أو خطأ أو تقديم ورجعية بالنعى السياسى الشائع بل ميزان الاعتدال وعلم التميزان، وتقدير السند إلى متصل ومترسل أو منقطع، لا ينزل على خلد العقائد واضطراب المصطلح عند الشافعي فالمرسل يكون الانقطاع فيه من جهة الرسل، والمقطع يكون الانقطاع فيه من الوسط، وأن قبول الشافعي لخبر الأحاد

وإما عدم بلوغ السنة الصحابي وإما اختلاف الصحابة في التأويل. هل لاختلافات السنن والتعارض بين النصوص ليس دوراً في حلقة مفرغة بل أنشأ علماً جديداً هو علم التعارض والتراجيح وهو أحد فروع علم المنطق؟ فأسباب النزول في الحديث غالبية فيه. ووصف الجيل الأول من الرواة بأنهم خلو من كل شروط التصنيف الإنساني موجود في كل حضارة بنزعة التقديس والاحترام، فالسلف خير من الخلف، نظراً لقرب المسافة بين الأول من الوحي وبعد الأخير عنه.

أما الإجماع؛ المصدر الثالث فهو منذ البداية وقيل عرسته مفهوم على درجة صافية من الاتساق،^(٣٩) ويرجع هذا الالتباس إلى الخلط بين الإجماع في التواتر والإجماع في القياس، وهو ليس للقياس بقدر ما هو وضع طبري للإجماع بعد السنة وقيل القياس، وعلم الأصول في بدايته لم يستقر بعد. والشافعي وضع هذا العلم قبل أن يتحول الإجماع فيما بعد إلى أصل مستقل متميز عما قبله وهو السنة وعما بعده وهو القياس، ويرى المؤلف أن الإجماع إحداء دور الخبرة الجماعية المنبثقة من جدل الجماعة مع واقعها الاجتماعي والتاريخي وذلك وإغناء تاريخيتها وتحولها إلى نص ديني ثابت قطعي والدلالة^(٤٠) والحقيقة أن الإجماع السابق ليس ملزماً للإجماع لاحق لكل عصر وإجماعه، ولا يتمتع الأمة على مسألة فاعتبار الإجماع تثبيكاً وتقليداً وإكثاراً للتغير والاعتقاد مزايده في التقدم. لم يجعل الشافعي الإجماع الزماني الإقليمي مرادفاً للسنة، له حجيتها، فهو أقل من السنة ولم يحصره في السنة المتواترة، وبالتالي يعود لباختار باليمين ما سبق أن أعطاه بالشمال، لأن الإجماع بعد السنة والاعتقاد عكسها.^(٤١) لم يحول الشافعي الإجماع إلى سنة تشمل الأعراف والعادات والتقاليد بل وإجماع الأجيال التالية التي هن مدن تاريخية تضيق الاجتهاد وهي للغاية الرئيسية من مشروع الشافعي فالتقليد مصدر من مصادر التشريع في حالة غياب الإجماع بل إن تغير الاجتهاد عند الشافعي بعد هبوته إلى مصر، وهي النقطة الإيجابية

التي كثر الاستشهاد بها على أولوية الواقع على النص اعتمدها المؤلف تشويشاً على حججة الإجماع وتشكيكاً في وجوده على مستوى الأمة^(٤٢) فهما عمل إشفاقي فهو مخطئ؛ أما أقوال الصحابة وعمل أهل المدينة فقيست مصادر التشريع بعدما استقر العلم. وما يهم في علم الأصول هو بديته وليس الاختلافات فيه لأنها موضوع علم آخر فرضي مستقل هو علم الخلاف.

وبعد أن أصبح الإجماع سنة، وأصبحت السنة كتاباً لم يعد للقياس دور لأنه تم إلحاقه أيضاً بالنص الثابت لإجماعاً أو سنة أو كتاباً فالأدنى يتأسس في الأعلى.. تتأسس السنة في الكتاب لأنها جزء من الوحي، ويتأسس الإجماع على السنة لأنه إجماع على رواية ويتأسس القياس على الإجماع لأنه اجتهاد على أصل سابق، وهو النص، من الإجماع أو السنة أو الكتاب، فالكتاب أساس كل شيء والسنة والإجماع والقياس فروع عليه.. هذا هو مشروع الشافعي؛ التأسيس إلى أعلى، التهرؤ متقنياً.

ويحرف القياس بعد التمييز بين نوعين من الأحكام: الأول الحكم بإحاطة وهو المبني على الظاهر والباطن، والثاني الحكم بفجر إحاطة وهو الحكم المبني على الظاهر فقط دون الباطن وهو القياس مثال الأول؛ أحكام الكتاب والسنة المتواترات منها والمشورات ومثال الثاني؛ أحكام القياس والاجتهاد. أما أحكام الأحاد، المتصل منها والمرسل فلإنها قد تتفق مع القياس وقد لا تتفق فتقدم عليه والقياس عند الشافعي هو طلب العلامات، اكتشاف حكم موجود بالفعل في النصوص وجوداً خافياً ومستتراً مثل إيجاد القبلة، ويقوم على إيجاد الدلالات في الخارج فهو ما ساءه الشافعي فيما بعد تحقيق المنطق.. هكذا بدأ القياس الأصولي في صورته الأولى؛ انتقال من الدليل/ العلامة إلى المدلول/ الحكم. وفي الكتاب نمطان من الدلالة: دلالة إيانة ودلالة إشارة يولخصهما كلاماً في المسألة والمشاهدة على مستوى الواقع التي يجري القياس للحكم فيها، وهو مثال يقوم على الحكم أي علاقة القليل بالكثير في التحريم عكس

وتفضيله على القياس قبله للمرسل احتمالات الخطأ يرجع إلى التمسك بالسنة قبل جمعها ولا يكشف عن طبيعة مشروع يريد أن يصوغ للذاكرة على أساس الحفظ ومرجعية النصوص حصراً لدور العقل والاجتهاد وحرية الفكر،^(٢٨) ليس مشروع الشافعي توسيع مجال النصوص لتحضييق مجال الاجتهاد العقلي لأن النص عقل وواقع، والاجتهاد للعقل قائم على النص والواقع طبقاً لوحدة النص والعقل والواقع، والخبر قطعي والقياس غلبي عند الشافعي وعديد من الأصوليين، فهل كلهم قرشيون أمويون؟ الخبر يولد العلم اليقيني الموضوعي في حين أن القياس يولد العلم الظني الذاتي، الأول خبر، والثاني اجتهاد، وهو نسق يقوم على الرضا والاحتمال والاعتدال بالجهود الإنسانية وإمكانية الصواب والخطأ، بعيداً عن القطع والجزم المتعادل، حتى ولو كان باسم العقل، وإن إشاراً أبي حنيفة إعطاء الأولوية للقياس على اختلاف الروايات لا يتطلب تبرير الشافعي واتهامه وجعله مسؤولاً عن سياسات الحزب الوطني، حزب الوسط، دفاعاً عن المعارضة، وتغليفاً للأندولوجي على الموضوعي والسياسي على النص، وأن اختيار المؤلف طريق أبي حنيفة لا يستدعي تخلفه اختيار الشافعي بالضرورة.. فلا يوجد في الفقه والاستدلال صواب وخطأ فالكلمة مصيب لأن الحق متعدد عند جمهور الأصوليين. ...

إن اختلاف الروايات له منطلق للحل إما باختلافها في دلالتها أو عند الصحابة في العمل بها، ويؤول بمعرفة أسبابه وهي إما عدم سماح السبب الموجب للأمر والهلل،

العلاقة في الإباحة والتحلل، إياها لتكثير تحلى إياها التثليل. قياس الشيء والنظر هو قياس العلة، القياس المباشر. أما قياس الأولى فيقوم على شبه الواقعة الجديدة مع واقعيتين نصيبين مع اختلاف وجه التشابه في كل واحدة منهما. وقياس الأولى هو الاجتهاد الحقيقي وبالتالي يخرج قياس المسألة وقياس النظر من الاجتهاد وتدرج علاقة المشابهة من الموضح إلى المغموض، كما تدرج للدلالة من العام الشائع وينتهي إلى الخاص النادر من المسألة (علاقة التثليل بالتكثير) ويتوسط بالمضاهية في معنى الحكم وعقله، وينتهي بالتشابه المركب المتعدد الأوجه كما هو الحال عند البلاغيين في الانتقال من العمى إلى المصطفى، تلك بدايات القياس الأصولي والعناصر الأولى الممكنة للتحليل الإسلامي في مقابل المطلق اليوناني وكحقيقة من تطور القياس قبل الشافعي عند اليونان ويعد حتى ابن تيمية، أما محاكمته باعتباره قياسا كيميا ليس شبيهها بمنطق يكون أدمل أو رمل وأن العقل فيه ليس استقراء وجدة وإبداعا وتحررا فهذا إخراج للشافعي من ميقاته التاريخي.

القياس إذن هو عمل العقل في التوسط بين النص والواقع، وهي الأبعاد الثلاثة للرحى ليس تصنيفا وحساراً لتدور العقل فقد تكون النتائج متضعة في المقدمات كما هو الحال في الاستنباط، وقد تكون مرجودة في العالم الخارجي وهو الاستقراء، والقياس يحل إلى الاثنين إلى المقدمات الأولى في النص وإلى العالم الخارجي في تحقيق المناط. لم يورم الشافعي بتوسيع دائرة القياس وتمدد ضروبه مع أنه ضيق ومحصور فلم يدخل أحد في قلبه وفشل في متبوره. القياس لديه ماعدا النص من كتاب أو سنة أو إجماع أو إجماع والاجتهاد، وكل محاولات استنباط للدلالة، أما استناد القياس إلى أصل سابق فهذا لا يعنى تضيقه أو حصاره، فكل استدلال يقوم على مقدمات أو أوليات أو مصادر، ويصبح الشافعي ظاهريا يتصر القياس على اكتشاف ما هو موجود في الأحكام يتمسك بالنصوص ولا يقبل من للقياس إلا ما يبارزها. لذلك يرفض

الشافعي الاستحسان عند أبي حنيفة لأنه اجتهد خارج عن النص، وقول بالرأى والتشبي. القياس يستند إلى أصول ثابتة عكس الاستحسان. القياس مثل الإجماع والاستحسان يؤدي إلى خلاف المسكوك للقياس ثبتت ووحدة، والاستحسان تنازع واختلاف، ولكن هل يتطلب تفصيل المؤلف للاستحسان عند أبي حنيفة ترجيح الشافعي؟ ويدافع عن الاستحسان بأنه لا يخالف نصا في كتاب أو سنة ويبدأ أيضا إلى مرجعية النصوص (٤٢)، ويحكم على الشافعي بأنه أسس للعقل بإلغاء العقل بدليل نقده للاستحسان عند أبي حنيفة. وهذا ليس إلغاء للعقل بل خوف من تغليب الفرع على الأصل، وتركه المصالح العامة بلا قاعدة فتخط بالمصالح الخاصة، والشافعي وأورع بالتفتين والتقيود ووضع الأصول العامة مثل أرسطو وإن اختلافات الصحابة في القياس ليست دليلا منده فحقا عن الاستحسان فقد اختلف فيه للصعابة أيضا.

فهل كبر الشافعي القياس بمجموعة من القيود أدت في النهاية إلى أن يكون مجرد استناد غير مباشر إلى النصوص، وبالتالي توسيع دائرة النصوص؟ إن القياس بطبيعته يقوم على أصل، والأصل نص، والنص واقع بدليل «أسباب النزول» و«الناسخ والمفسوخ». ليس القياس مضادة للمحظورات التي تميزها الضرورات بل هو مصدر أصلي من مصادر التشريع، وينتهي المؤلف بحكمه إلى أن الشافعي يؤسس القياس على منطوق خطابه الظاهر، وهو في الحقيقة يؤسس سلطة النصوص في كل مجالات الحياة الاجتماعية والمعرفية، ويغن عليه بيان الضرورة الأولى في الخاصة: ضرر العقل من سلطة النص بلغة «نقد العقل للعربي» أو تفكيك الخطاب الأشعري بلغة من العقيدة إلى الضرورة فكتاب الإمام الشافعي، وتأسيس الأيديولوجية الوسطية هو المركب المعنوي من كلا الصيغتين (٤٤).

٤- الإيجاب والسلب.

ولكتاب «الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية» عدة فصول منها:

أ- الابتكار والجدية والمهجية والقدرة على صياغة العبارة العلمية؛ فالموضوعات جديدة ومبتكرة، وهو أهم شرط للبحث العلمي. يقول الباحث جديدا، وكل تحليل له إضافة إلى التراث العلمي العربي الإسلامي يفتح آفاقا جديدة في علوم التأويل والقراءة؛ يكشف عن إشكاليات القراءة وآليات التأويل ومكونات الخطاب الديني فاقما بذلك مجالاً جديدا للبحث العلمي يجمع بين النظر والعمل، بين الفكر والممارسة، بين البحث العلمي والتغير الاجتماعي، ويحمل هموم العالم وهموم المواطن. يحلل الخطاب الديني باعتباره موهجا للواقع والمزكوك، ويشكل فيه الخطاب فعل بين فاعل ومفعول، وتوجيه من الأمر إلى السامع في الدين، ومن الحاكم إلى المحكوم في السياسة. ولا فرق بين الخطابين فالدين سياسة، والسياسة دين، يخصص لبنية واحدة، الأمر والنهي، الصدق والنفاد، الصدق أن يكون ظاهر الخطاب مثل باطنه، والنفاد أن يكون ظاهر الخطاب غير ما يقصد إليه، فالنية هي التي توجه الخطاب.

ب- تحليل النص في آلياته واستخداماته كمنهج إيديولوجي فكري مذهبي، فالكتاب لا ينطق إنما ينطق به الرجل نزولا إلى أرض الواقع في عصر تعزل الإسلام فيه إلى نص، ما ينبغي أن يكون، تصور مثالي للعالم لاشأن له بالممارسات اليومية والصراعات السياسية. ومنهج تحليل الخطاب ولغة الخطاب منهج مضاه حاسم أشبه بمنهج جراح قدير يقوم بعملياته الجراحية لاستئصال الأورام في جسد الثقافة والمجتمع، وماذا يريد البحث العلمي أكثر من الموضوع للتبكر والتمهيد السليم؟

ج- تدل شاذج المؤلف على التزامه الاجتماعي بقضايا المجتمع مثل الميراث، الحرية (السيد والمبد)، العدالة الاجتماعية وتوزيع الثروة ونهت أحكام الظراط وحلق عانة الميت كما يفعل فقهاء الحيز والنفاس. ويرجع الخلاف الفقهي والمذهبي إلى الخلاف في التوجهات الاجتماعية والسياسية مثل رفض الشافعي القياس في أمور الزكاة. يرجع النص إلى إطاره التاريخي وفي

رأى الحاكم، الحزب الواحد، والرأى الواحد، والتأويل الواحد الذى لا وجود له، وفى حالة الركود الذئلى التى تعيشها الأمة يكون البعث على التفكير لحد شروط النهضة.

ومع ذلك فالكتاب أيضا به بعض للنفاص مثل كل شيء فى الحياة أهمها:

أ - الإفصال فى المواقف الأيديولوجية حتى إنها طغت على الأحكام العلمية.. وفى الحقيقة هناك فرق بين الأحكام المسبقة والاختيارات الأيديولوجية والمواقف السياسية من ناحية وبين الافتراضات العلمية الموجهة للبحث من ناحية أخرى. الأولى ليست افتراضات علمية نسبية قد يثبت صحتها أو خطؤها بل هى أحكام قطعية وافتراضات أيديولوجية ومواقف فكرية قطعية أى صهيبة على الإطلاق لأنها تعبر عن اختيارات الباحث المبدئى، والمواقف الأيديولوجية المسبقة تطلب للسياسى على العلم ولهموم المواطن على عموم العالم، والمعجب اتهام الشافعى فى كل فكرة بأنه صاحب موقف أيديولوجى وسعوى، وأنه تخلى عن العلم والعقل والموضوعية والتحليل لصالح المواقف الأيديولوجية المسبقة أى الاختيارات السياسية وإثبات الولاء السياسى على الأمانة العلمية، ويكثر من استعمال لفظ الأيديولوجى عشرات المرات كما يكشف عن ذلك تحليل المضمون مما يدل على أن اللفظ هاجس رئيسى عند الباحث قد يكشف به هاجسا مضمنا مسكوتا عنه عند الشافعى. والأمثلة على ذلك كثيرة: رفع الأمويين الكتاب على أمة المصالح فى موقعة صفين خدعة أيديولوجية، تأويل الحكمة على أنها السنة، وتأويل العصمة بأنها انتقام الغطاء مطلقا لم يتم بزل من الموقف الأيديولوجى، فألايديولوجيا موقف كلى شامل سبق وتبينته ضم الأجزاء ومنها من منظور كلى شامل واحد. كما استعمل الشافعى آليات السجال الأيديولوجى بين الفرق الإسلامية خاصة المتكلمين بالزعم من كراهيته لعم الكلام، مواجهة النص بمثله وتأويل النص للخالف وأن تأسيس السنة وحى لم يتم بمعزل عن الموقف الأيديولوجى، موقف المصيبة العربية

ظروفه السياسية والاجتماعية بعد أن تحولت النصوص القديمة إلى مقدسات لا يمكن المساس بها أو دراستها أو تحليلها أو فهمها وبالأحرى تقدما وتجاوزها، ومن ثم يساعد على التحول من العقلية الأسطورية الاجتماعية السائدة إلى العقلية العلمية.. ويريد الصراع الفكرى، مسواها أو خطأ، بين أهل الرأى وأهل الحديث إلى الصراع السياسى بين الفرس والعرب (٤٥)، ومع ذلك لا ينسحب تحليل الأفكار للكشف عن دلالتها ألا قبل الانتقال إلى مفزعاها الاجتماعى والسياسى، انتقالا من الداخلى إلى الخارج لتجنب الوقوع فى الزد الألى للفكر اليسى ظروفه التاريخية (٤٦) .. ومن هنا أتى هذا الطابع المميز للأعمال العلمية، للكتب الصغيرة، والمقالات المنشورة فى المجلات الثقافية ألا والعلمية ثانيا كطقات رصاص يخرجها بها إلى الرأى العام، وليست الموسوعات الكبرى التى لا يقوى أحد على قراءتها ومجموعها يكشف عن وحدة الموضوع ووحدة المنهج وصب النتائج نحو هدف واحد.

د - إثارة الذهن ودفعه إلى التفكير بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع المنهج والنتائج، وهذا هو المطلوب فى الجامعة من أجل تكوين مدارس فكرية متباينة تفتأ للمعارضة الفكرية لدى الطلاب بعيدا عن مطلق الاتفاق والتقليد والتكرار والحفظ، وللجان العلمية بطبيعتها مكونة أيضا من مدارس فكرية مختلفة، وهذا إثراء للعلم فى مصر.. لا يكثر بعضها بعضا، ولا يستبعد بعضها بعضا ولا حدث فى العلم ما حدث فى السياسة واتفاق كل الحكوميين مع

القرشية فى عصر لم تجمع فيه السنة بعد، وهو الموقف الذى كان حريصا على نزع صفات البشرية عن محمد وإلباسه صفات قدسية إلهية تجعل منه مشرعا. سيطرة السنة إذن موقف أيديولوجى، وجعل الخبر أساس العلم الموضوعى والمقياس أساس العلم الذاتى يتضمن بعدا أيديولوجيا تقديما لسلطة النص على حرية العقل، وتصور الشافعى لجبل الصحابة خاليا من الضعف الإنسانى، جبل من الأبرار والأخيار والأطهار، هاجس أيديولوجى مع أنه موجود فى كل ثقافة وحضارة، ومشار النبوة فى التاريخ هاجس أيديولوجى كما هو الحال عند الحركة السلفية مع أنه استرجاع لخبرات الماضى وتركيز الشافعى على اللسان المرعى أيديولوجية، وأمطقه على العموم لا تلغو من دلاله أيديولوجية مثل الله خالق كل شيء، يحدد بشكل مباشر انتماءه الأيديولوجى فى صف الثقاتين بالجهر الدافعين لحرية الإرادة الإنسانية ولفعالية الإنسان فى اختيار أفعاله، وألفاظ العموم بها انتفاء أيديولوجى والخلاف بين أهل الرأى وأهل الحديث خلاف أيديولوجى وليس خيلاف فى المنهج والاستدلال إلا إذا كان كل خلاف فى الرأى خلافا أيديولوجيا له دلالات سياسية قريبة أو بعيدة وبهذا المعنى كلا أيديولوجيين، لا فرق بين المواقف والباحث والقارئ، وهناك حذر أيديولوجى فى مفهوم الإجماع، الإجماع فى التواتر والإجماع فى الاجتهاد. ومنع الشافعى التقياس فى الزكاة موقف أيديولوجى وكذلك قضية توزيع الثروة واختلف الصحابة عليها (٤٧)، وإثبات توسيع التقياس تكريس أيديولوجى للتصووس وسلطتها، تصميما للتصووس ونقنا للاستحسان (٤٨) وأن موقفه الأيديولوجى فى الفرق بين التقياس والاستحسان، بين الوحدة والاختلاف مثل مفهوم الحاكمية فى الفكر السلفى المعاصر (٤٩).

ب - استحصال للتفرقة بين عموم العالم وهموم المواطن، فالباحثون المتقدمون أو العلماء الوطنيين يحتمل على كاملهم عموم المواطن أولا ثم هموم العالم ثانيا. لذلك رغصنا أن يكون العلم حقلنا وكتابنا مقورا

ونقلا من القدماء أو من المحدثين، من التراث القديم أو من التراث الغربي.. أحيانا تغطي هموم المواطن على هموم العالم.. فحين نحمل في عصر كدر من الصباح حتى المساء: نل أطفال فلسطين، نضع نساء ورجال البوسنة والهرسك، ندمر العراق وحصار ليبيا، عزلة مصر وتبعيتها سلك الدماء المستمر بين الإخوة الأعداء في مصر والجزائر، الاعتداء على شعب الصومال، التوتر المستمر بين مصر من ناحية والسودان وليزان من ناحية أخرى، إسرائيل الكبرى، السوق الشرق أوسطية حيث تكون إسرائيل وتركيا والولايات المتحدة مركزها ومصر والمغرب على الأطراف. كل ذلك يجعل المواطن يسيطر على العلم، ونحن في ميدان العلوم الإنسانية أكثر حماسية بما يدور حولنا من البحوث في العلوم الطبيعية ولا فرق في ذلك بين الشافعي والمؤلف للصديق والعدو، فإذا كان الشافعي قد غاب هموم المواطن على هموم العالم في عصره فإن المؤلف أيضا غاب هموم المواطن على هموم العالم في عصره، وهو عصر مختلف عن عصر الشافعي كان عصر الشافعي ربما في حاجة إلى تأليب القلوب، وهذا مرفق حرصه إيمانا بحرية الاختيار وتعددته والمؤلف ربما في حاجة إلى بعض المرافق الحديثة ضد صيغ التزييف في عصره، وهذا أيضا اختياره الحر وقد كان بإمكان الشافعي أن يكون له موقف أكثر حدة في عصره مثل مرفق الفوارج والشيعة، وربما يكون هناك مرفق في عصر المؤلف أقل حدة منه، وغبة في التأليب بين القلوب وإجراء الحوار الوطني بين الإخوة الأعداء لا يربط هذا خطأ ومساب أو مزايادة فريق على فريق في العلم أو الوطن هناك اختيارات حرة طبقا لمساويات الطماء دون تزييح أو تخوين أمام ضمايرهم وأمام مجتمعهم وأمام التاريخ.

جـ - وتظهر في الكتاب بعض الانفاظ الحديثة لا تتفق مع عبق الفقه القديم مثل أيديولوجية، قمع، غموض، وضوح، تبدو أنفاظ الحديثة غريبة على مادة الدراسة فالإمام الشافعي مؤسس الأيديولوجية، وقد ظهر للفظ في الفكر الغربي في القرن التاسع

عشر عند الأيديولوجيين الذين يثقلون حركة رجعية مضادة للثورة الفرنسية ويحصرسون على النظام القائم بعد صودة الملكية والبطولة الحاكمة وبقياء للتراث القديم المنهار بعد اشتداد الفكر النقدي منذ الإصلاح الديني وعصر النهضة، ويبدو أيضا جو العدالة في رفض الفقه العصبي ذلك النظام وممارساته القمعية، كما يبدو أيضا في استعمال لفظي للغموض والوضوح ضمن المبادئ للثورة، كما يكرر من استعمال لفظ دالة، دلالى، وكأنه مفتاح سحري وأرد من التسميوطيقا الحديثة ولا تشير إلى أكثر من المعنى، فمستويات الدلالة لا تغطي أكثر من أبعاد الخير المتواتر والمشهور والآحاد. ومن مظاهر الحداثة تسمية الفكر الإسلامي الفكر العربي الإسلامي أو الإسلامي العصري أو العقل العربي طبقا للمحدثين المغاربة والشرام وتبعا لبعض المستشرقين.

د - ولفظ «تفريقي»، والذي يسخر منه أحيانا ويقال «تأليقي»، لفظ غريب على العلم والتراث. التلظ ترجمة للفظ الأجنبي syncretisme وأصبح عنوانا لفلسفة فيكتور كوزان في القرن الماضي من أجل جمع كل للفلسفات في منظور رمزي واحد، وروج له المستشرقون في بيان الصلة بين للفلسفة الإسلامية والفلسفة اليونانية، فهر لفظ منقول من الروافد ومستعمل في غير موضعه في علم أصول الفقه وليس في علوم الحكمة. ولماذا يكون الفكر التجزئى أفضل بالضرورة؟ وضع الجزء في مقابل للجزء بعقلية إما... أو، وعثر الأجزاء بعضها بعضا، ويتم الانتقال من جزء، إلى جزء فالطرفان في أية معادلة هما بالضرورة متناقضان كما هو الحال في ثنائيات الفكر اليوناني والغربي: الصورة والمادة، للنفس والبدن، الزمان والمكان، الشلال والراقع، السجود والعملى، للخابث والمحتول، العلة والمطلوب، الجوهر والعرض، الخير والشر، الفضيلة والذيلة، الفرد والمجتمع، للرأسمالية والاشتراكية، الإيمان والإلحاد إن جوهر الفكر الإسلامي هو الجمع بين الأطراف، والرؤية الكلية الشاملة للأجزاء، فالنكس سابق على الأجزاء، والعام يسبق الخاص كما هو الحال

في التوحيد.. وظهرت هذه النظرة الكلية في علم أصول الدين، وفي المقاصد والأحكام في علم أصول الفقه، وفي الجمع بين الحكمة والشرعية، بين أفاضل طوائف الأهل وأسطحاط ليس التحكم في علوم الحكمة، وفي وحدة الوجود في التصوف، وهناك خلط بين الموقف الفكري والاستعمال السياسي فيما يسمى بالوسطية بدت التوفيق في حين أنها النظرة الشاملة والجمع بين الأطراف، أما الوسطية السياسية فهي دفاع عن الأمر الواقع ضد تيارات المعارضة المتنامية بالتحرف، ولماذا المرافق الحديثة في الفكر والاقتراب منه بمنطق ماوى ثنائى يقوم على الصراع بين الدور أنظمة الخير والشر، الحق والباطل، الصواب والخطأ، النفس والبدن؟ إن روح المؤلف أقرب إلى الفكر الشيوعي والفارسي، فكر المعارضة السياسية والمواقف الحديثة إسقاط الحاضر على الماضي بدل أن تكون المعركة مع الحاضر. وفي المواقف الحديثة يغيب الحوار لصالح منطق الفرقة الناجية.

هـ - ويقوم الكتاب على مفهوم تقليدى للنص يطم المؤلف عدم سلامته ولكنه يتعامل معه حتى يسهل نقده وهو لا وجود له عند المتخصصين، وهو أن النص كلام وصياغة وصبرية وفضيلة ثابتة لا تتغير، بها صفة الإلزام والأمر، في حين أن النص على عكس ذلك شاملا، للنص إجابة على سؤال يفرضه الواقع بدليل، أسباب النزول، ويتغير بتغيره بدليل الداسخ والفسوخ وبدليل تطور الوجدى في التاريخ نفسا للشرعية السابقة بالشرعية اللاحقة، ويحتوى على مبادئ عامة في حاجة إلى تخصيص طبقا للزمان والمكان وظروف كل عصر. وهو خاضع للتأويل العقل يتفاوت في فهمه المغلاء، وخاضع للتأويل طبقا للصحة، فالصحة مصدر التشريع، كما أن الواقع نفسه نص، وما رآه المسلمون حسن فهو عند الله حسن، يسمح بالقدرة الفردية مثل الرفض، ويشترط كلية إذا ما تسبب في ضرر فلا ضرر ولا ضرار، والضرورات، تهيج للضرورات، للتعارض إذن بين النص والواقع تعارض وهمي من أجل الجدال السياسي. للنص واقع والواقع نص.

و- ويكثر الاستطراد بالروايات من أجل زيادة حدة الصورة السلبية للشافعي وهي صحيحة بالنسبة لأصحاب الحديث وكذلك الاستطراد في الروايات التي تعطي صورة إيجابية لأهل الرأي وفي مستخدمهم أبو حنيفة ويكثر الحديث الرئيسي في الكتاب كله أو توسيع نطاق السنة، جعلها مصدرًا مستقلًا، الهاجس الأيديولوجي عند الشافعي، الوسطية، تصنيف لطاق الاجتهاد... إلخ مما يدل على أنها مراقب مسوقة، والزامات، ليس فقط في هذا الكتاب بل في كل المؤلفات، فالباحث يكرر نفسه، ويظهر عن معتقده مناسبة البحث.. المؤلف هو الكاتب وموضوعه هو الصحوة.

ز- والشافعي باستمرار مفرج ومفرغ، يفتش المؤلف في ضميره، وهو ما يعانى منه عندما يفتش الآخرون في ضميره لكشف عن نواياه غير المعلنة مع افتراض سوء النية في كل ما يكتب، وكأنه يهدف إلى غير ما يعلن وأن لكلامه ظهراً وبطاناً، فهو أسرى سلطوى قسرى عسروى مباحض للعقل والاجتهاد، باحث عن عمل وزعم مرتزق يريد أن يقبض لمن تأييده للأمويين، توزع الاتهامات عليه هنا وهناك، ولماذا الترفع على التلذذ وإلقاء الاتهامات حوله كما يفعل الاستشراق؟ لم أجد موقف المتشاعر عنه وكأننا لنأ جزأ منه وهو جزء منا، مسلوبون عنه ومكبون فيه، نقبل عشرات العلماء ونصمح مراقفهم باحترام كامل، نفرح بانفاقنا معهم ونعظمهم فيما اختلفنا فيه دون شك ضمايرهم أو افتراض سوء النية؟ لم افتراض للتدليس والتعمية في العالم؟ ولم افتراض للتكلم من العالم وفي التراث؟ للتأمر

في سقفة بنى ساعدة على السلطنة السياسية، والتأمر على القرآن بتجديت النص، والتأمر على السنة بالتدوين. إن الموقف من التراث القديم ليس لكثافت التأمر فيه بالرغم من أن التاريخ مسرح الأحداث، فليست وطيفة للباحث للشرطي أو موظف الأمن الصام أو رجل المخابرات بل مهمته إعادة توظيف هذا التراث وإعادة توجيهه وصبه من جديد في قننا الصبر طالما أنه مازال حياً في وجدان الناس، وهو دور السياسي والمثقف والشعبي وعالم الثروة والخير بقوانين التاريخ، حتى ولو كان التراث قد تم تكويته في البداية بتأمر أي لتجربة الصراع السياسي، وهو أمر طبيعي في المجتمعات إلا أنه تحول إلى بنية فكرية وعلمية ونفسية عبر التاريخ والتربية والثقافة.. عندئذ تكون مهمة الباحث تفكيك البنية أو إعادة بنائها أو إعادة توظيفها أو خلق بنية جديدة أكثر تعبيراً عن مطالب العصر وحاجاته. هناك منذ البداية هجوم شديد على الشافعي في كل شيء، في الكتاب وتأصيل لغته، وفي السنة التي تستمد مشروعيتها من الكتاب، وفي الإجماع على التواتر، وفي التباس المحاصر بالأصل السابق، وهو متناقض مع نفسه حين أسس لسنة ربحاً ثم فصل بينها وبين القرآن على مستوى الناسخ والمنسوخ، تناقض ظاهري أو فعلي، بل يوقع المؤلف خصمه الشافعي في تناقض إن لم يتناقض هو مع نفسه بإرادته. يؤكد أن السنة أصل مستقل ويجعلها ناسخة للقرآن، ويؤكد دور السنة حتى إنه التزم إلى مدرسة الحديث رغم اعتدائه بمشروعية القياس، والمثبقة أنه لا تناقض بين متناقضين. الإنسان نفس وبدن، ولكن ثابت ومحمول. يبدون المؤلف راح ضحية المواقف الحديثة في عصره، وهو موقف سياسي أيديولوجي وأصبح أسير للعقل الأروبي التجزيئي الذي يرد الكل إلى أمد أجزائه: العالم إما مثالي أو واقعي، للمعرفة إما حسية أو عقلية، الاقتصاد إما رأسمالي أو اشتراكي، السياسة إما ديكتاتورية أو ديمقراطية.. بل ويدخل المؤلف في سجال مع الشافعي يبارزه وجهاً لوجه ليكشف آلياته الباطنية وأنه يظهر غير ما يعلن،

فالكاتب حجاجي منذ البداية، ويتعامل مع الشافعي باعتباره خصماً. يعرف المؤلف الحقيقة مسبقاً يهدف إلى إيقاع الشافعي في شر أعماله. لم يبق للشافعي بعد ذلك كله ميزة واحدة، فضل واحد، تمويل الاستدلال إلى منطق وبداية الفكر الإسلامي الأصولي وضع علم أصول الفقه كما وضع سيبويه علم النحو، والخليل بن أحمد علم العروض. كل ما في الشافعي خطأ، فكره وحياته ووجوده وباليته مات قبل هذا وكان نفساً مسموماً، مسموح أنهم رجال ونحن رجال نتعلم منهم ولا نقفدي بهم ولكن ليس إلى حد إنكار الجميل وإلا ما حدث تراكم حضاري ولا بقي تراث ولا استمرت أمة. كلنا فينا من الشافعي ومالك وأبي حنيفة وابن حنبل كما أن فينا من الأشعري والغزالي وكل أشرار الدنيا وفيما بين التاريخ لقد حمل المؤلف الشافعي أوزار التاريخ، الضامى والحاضر وتربص بالشافعي في كل مقال، وكشف أنه كله من أوله إلى آخره أخطاء في أخطاء!

ح- كتاب «الإمام الشافعي وثأسين الأيديولوجية الوسطية» أقل كتب المؤلف أحكاماً مقارنة بخلائيقه العلمية الأولى: «الاتجاه العقلي في التصور عند المعتزلة» و «التأويل عند ابن عربي» و «مفهوم النص» الذي بلغ فيه ذروة الأحكام والتدقيق، فهو كتاب سريع حمل بالأحكام المسبقة يفتش الأحكام، كتب للجمهور المريض وليس للعلماء المتخصصين، يظهر فيه كخبر من الخلط بين اللحم والسياسة، بين هموم العالم وهموم المواطن، بين التأصيل للنمى والبدان للصحة، لا يصنع الشافعي في مقارنة مع المالكية والحنابلة طرفي التقبيح حتى يظهر الإطار الفكري الذي يتحرك فيه الشافعي باستثناء أبي حنيفة حتى يظهر الشافعي نفساً وأبو حنيفة عقلياً، ويختار الباحث للناس منذ الأزل ولا يصنع الشافعي في علم تاريخ علم الأصول، بداياته الأولى في علم اللغة والحديث قبل «الرسالة» وتطوره اللاحق بعد الرسالة، فالعلم بنية واحدة كشفت في التاريخ. يخرج من «التراث» والتجديد ويعتمد على بعض مقالاته ويصبح نصنما

في بعض جوانبه أو «تقريفة» عليه أو توحيدية منه، نرجو أن تعود إلى الطريق السريع الأكثر أمناً والأقل خطورة، والأيسر سبيلاً.

رابعاً: نقد الخطاب الديني أم تحليل الخطاب المعاصر؟

كتاب «نقد الخطاب الديني»^(٥٠) يضم ثلاث دراسات^(٥١) الأولى «الخطاب الديني المعاصر، آلياته ومعتقداته»، والثانية «التراث بين التأويل والتكوين، قراءة في مشروع اليسار الإسلامي»، والثالثة «قراءة للنصوص الدينية، دراسة استكشافية لأنماط الدلالة»، وكل دراسة تتعرض لتجار في الفكر الإسلامي المعاصر. الدراسة الأولى اليمين غير الحركي، والثانية اليسار الإسلامي، والثالثة اليسار العلماني الذي يمثله المؤلف نفسه بعد أن كان في البداية أحد ممثلي اليسار الإسلامي^(٥٢) الأولى تمثل للمشروع والثالثة تمثل نقض للمشروع، والثالثة تمثل المركب بين المشروع ونقيضه والحد. اليسار العلماني هو الحل، والحقيقة أن اليمين الدينية أكثر تعقيداً، فهناك خطاب المؤسسة الدينية الرسمي المتمثل في الأزهر (مظناوي) وهناك خطاب الدولة الرسمي المتمثل في أجهزة الإعلام، و (الشعراوي) وهناك الخطاب الإسلامي المعارض الذي يضم بدوره عدة تيارات مختلفة يجمعها جامع ولكن تمتاز فيها الأصوات ويقترب البعض منها وهو الإسلام المستنير. كمال أبو المجد، طارق البشري، فهمي هويدي إلى اليسار الإسلامي بينما يقترب البعض الآخر (محمد الغزالي، محمد عمارة) إلى اليمين الدينية، ومن النظم وضع سيد قطب في اليمين الدينية وهو في مرحلته الاجتماعية صاحب «الدالة الاجتماعية في الإسلام» و «معركة الإسلام والرأسمالية» و «السلام العالمي والإسلام»، أما اليسار العلماني فهو خصيص للفكر الديني وليس أحد تياراته، لئيمين الديني واليسار الإسلامي في آن واحد، وأخذ من اليسار الإسلامي أحد ممثلي دين بقية ممثلي الإسلام المستنير (محمد سليم العوا، محمد رضا محرم)، وهناك تيار ديني علماني، إسلام مستنير علماً في

حلقة الوصل بين اليسار الإسلامي واليسار العلماني ولم يتم التطرق إليه إلا عرضاً (محمد أحمد خلف الله). وليس الخطاب الرسمي للدولة؛ خطاب الأزهر وخطاب اليمين الدينية أي المعارضة الدينية، خطاباً واحداً. فالخطاب الرسمي للدولة إسلامي دعائي يبرز قرارات الدولة، خطاب شيخ الأزهر ومفتي الديار المصرية وأجهزة الإعلام وحديث الزوج وأحاديث الجمعة وصفحات الفكر الديني، أما خطاب المعارضة الدينية (فهمي هويدي، عادل حسين) فهو خطاب معاد لخطاب الدولة وللخطاب العلماني في آن ولحده. كما يضم اليسار الإسلامي المصنف (يسار) أكثر منه إسلامياً، مجموعة من الخطابات المتباينة: إسلامي (حنفي) والعلماني (خليل عبد الكريم) .. وذلك في الخطاب الرسمي الحكومي أقصى اليمين (الشعراوي) الذي يسجد لله في هزيمة ١٩٦٧ لهزيمة الشيوعية والإحدا أم إسرائيل من اليهود أهل الكتاب، فيوضع دم الشهداء هدراً ولا يبدى رأياً في كالمب ديني لأنه لا يدخل الدين في السياسة وكل فكره سياسي تحت غطاء ديني، يواصل الأدب والفن كما فعل في «أولاد حارثه» و «آيات النبطانية» وتغيير رواية عيث الأندلس لتجيب محققاً إلى عجائب الأندلس والهدف من تحليل الخطاب الديني المعاصر استنفاذ معاركه، مثل معركة طه حسين في الشعر الجاهلي، ومعركة محمد أحمد خلف الله في الفن القيصي في القرآن الكريم، والحقيقة أن معركة طه حسين كانت تردداً لبعض أحكام الاستشراق والصراع في فرنسا في الربع الأول من هذا القرن بين المدرسة التاريخية والمدرسة الأسطورية منذ هيجل وشتراوس في ألمانيا حتى ريتان وكوشو في فرنسا، ويرى المؤلف أن المعركة لم تكن معركة الشعر بل معركة قراءة للنصوص الدينية طبقاً لآليات العقل الإنساني التاريخي لا العقل الغيبي الفاروق في الأسطورة، أما معركة «الفن القيصي» في القرآن، للذكور محمد أحمد خلف الله فهي أروع وأدل لأنها تنس الفكر الديني. ملحت الرسالة من المناقشة ومنع الشرف عليها الشيخ أمين

الخولي من حق الإشراف على الرسائل، وقد فتحت هذه المعارك الباب للسجال بين الخطاب الديني والخطاب العلماني، بين الخطاب الأسطوري الذي يجعل التقوى تجلب البركة والبرح والرفير والخطاب العقلاني التقوي، ومع ذلك، الذين عنصر أساسي في نهضة الأمة والسياسة حتى لا يتم الحكم على الفكر باسم الدين متخرباً بالسياسة فالدين للحياة دين الجمع بين السلطين الدينية أو باسم السياسة متخرباً بالدين.

١. الخطاب الديني المعاصر آلياته ومعتقداته الفكرية^(٥٣):

وتعرض هذه الدراسة إلى موضوعين رئيسيين: الأول، آليات الخطاب والثاني، للمنطقات الفكرية، وآليات الخطاب خمس مستمدة من خصائص فكر الجماعات الإسلامية في مصر وهي:

أ. التوحيد بين الفكر والدين، وإلغاء المسافة بين الذات والموضوع، بين الإنسان والله، فكل فكر في التاريخ هو دين خاصة الفكر الرسمي. أما الفكر المعارض فهو خارج على الدين. وتتصل هذه الخاصية بالخامسة؛ إهدار الجهد التاريخي. لذلك يستشهد المؤلف بحديث «أنتم أعلم بشؤون دينكم»، ويقول على ابن أبي طالب عن القرآن «إنما هو خط مسطور بين دفتين لا يطق، إنما يتكلم به الرجال، أو ما قلناه أحد رموز الفكر الإسلامي كما تكراروا يكون دينكم، لا يوجد إسلام اجتماعي سياسي لصالح الحاكم وآخر لصالح المحكوم، تأويل الأغنياء وأخر تعبير عن الفقراء ولكن هناك إسلام واحد جامع مانع لكل الصور ولجميع الطبقات.

ب. تفسير الظواهر كلها يردّها إلى مبدأ أو عدة أولى، سواء كانت الظواهر الطبيعية أو الظواهر الاجتماعية - وهو انذار الغالب - والضرورة في الخطاب الأشعري الذي لم يستطع أصحاب المطابع من المعتزلة إيقاظه ولا أصحاب التجريب والاعتبار في العلم. وهذا هو هدف «من العقيدة إلى الشرعة» لتفكير الخطاب الأشعري الذي يوقع في الجبرية الشاملة والحاكمية بالرغم من قوله بالكعب وهو أقرب إلى الجبر منه إلى حرية

الفكر العلماني بكل اتجاهاته: القومي، والليبرالي، والماركسي. هي سمات الفكر في المجتمع المتخلف وفي الثقافة التقليدية. وقد تنطبق على الفكر الجذري وأيس على الفكر المستنير، العائق للمفتوح الذي يقبل الحوار والرأي الآخر.. وللمنطلقات الفكرية اثنتان: الحاكمة والنصر. والحاكمة في حقيقة الأمر لا تفهم إلا في سياقها النفسي والاجتماعي والسياسي والتاريخي؛ فهي مقولة دفاعية حماية للنفس وهجومية لتقويض النظام للقيام، هي سلاح عملي أكثر منها مقولة نظرية، أهميتها في قطبها وأثرها وحزنها عند النظم القائمة. أما تعريفها بأنها للتوحيد بين السطوتين الدينية والسياسية فهو ملوها بمضمون نظري ليس فيها ووفاء من التجربة القروية الحديثة. وتأسيسها تاريخيا في التحكيم ورفع المصالح على أسنة الأرباح، وقول لا حكم إلا لله كخدعة سياسية تعي للحاضر بإرجاعها إلى الماضي. إنما تعني للحاكمة رفض الأنظمة القائمة المتجاهية قومية كانت أو ماركسية أو ليبرالية بعد فشل الأيديولوجيات الضمانية للتحديث وكفر بالعتل والعسقلانية، وبالمزبزية والتعسدية، وبالإشراكية العربية والعلمية بعد اضطراد للحركة الإسلامية خاصة الإخوان في مصر وما لاقاه أعضاؤها من أهوال التعذيب في السجون.. فإذا كان الإنسان قويا فآله أقوى، وإذا كانت العلمانية قد أدت إلى مزيد من احتلال الأرض وقهر المواطن وقهر الناس وتمزيق الأمة والأعتماد على الغرب، والتخلف والتثقت والتغريب وسلبية الجماهير فإن الإسلام هو الحل، القادر على تحقيق مطالب الأمة في الحرية والتحرر والاستقلال والتنمية والمساواة والعدالة الاجتماعية. وإذا كانت الحاكمة تنفي للتحدية والديمقراطية وتؤمّن بالحزب الواحد فهي مثل الديارات السياسية في عصرها، فآزمة التحدية والديمقراطية عامة عند الجميع، ولا فرق بين خطاب الدولة السياسي وخطاب للجماعات الدينية في الحاكمة أي الاستفطار بالسلطة واستبعاد الخصوم.. كلاهما يكشف عن خطاب دكتاتوري متحاذ للخطابين السياسي للرسمي والديني المعارض، علاقة

أعلى بأسفل، سيد بعيد، وليست علاقة أقتية بين حاكم ومحكوم، بين مواطنين أحرار، فالصراع حول تمثيل الحاكمة لا حولها. صحيح أن سيد قطب في «معالم في الطريق» هو منظر الحاكمة ولكن بعد الصراع السياسي مع الناصرية حول الحكم (٥٥). كان خطاب قطب الاشتراكي هو ما تم تنفيذه في ثورة يوليو في الستينيات ولكن الصراع كان على السلطة؛ فالعداء لثورة يوليو لم يبدأ إلا بعد ١٩٥٤. وتعارف بعض الإخوان مع الثورة كان إشارا للمصعب على المبدأ، وخطأ الإخوان في رفض التعاون طلبا للسلطة كلها. كان قطب يريد تحطيم شعارات الحرية والاشتراكية والوحدة لأنها علمانية، ضمن الإسلام وأيست نابعة منه، يظنها لليبراليين والماركسيون والبعثيون، أويست مقدسات أو مطلقات، وشتان ما يبلها كشعار وبين المواقف كتمليق: السجون، الطبقة الجديدة، الفرقة بين الأنظمة للتقدمية والأنظمة الرجعية. الحاكمة إذن أكبر رد فعل على هيد الناصر وتسلطه كما أن صفات الإمام عند الشيعة رد فعل على صفات الإمام عند السنة. لا يمكن فهم خطاب سيد قطب إلا في إطار الصراع بين الإخوان والثورة. يكثر الدالة لأن الدولة تكلمه، يرفض الدولة لأن الدولة ترفضه، يحكم بهاجلية الدولة لأن الدولة تجهله. يريد تغيير المنكر باليد لأن الدولة تطارده وتستعمل العنف ضده. عطفه عطف مضاد ضد العنف الأول المبني. عطفه عطف معرر ضد عطف الدولة القاهر. ليس تغيير المنكر باليد جريمة بعد الموعظة بالناس والصيحة للإمام واللجوء إلى القضاء، ولكنها أويست يذا فردية بل خروجا جماعيا على الإمام بعبادة قاضي القضاء، أما أثر المؤدوي عليه فهو قانوني خاصة وأن قطب لم يقرأ كتاب «المصطلحات الأربعة» للمودودي إلا متأخرا (٥٦).. وقد كان يعبر أيضا عن الصراع بين المسلمين واليهود عن وضروية المفاصلة. كانت هذه الثنائية عند قطب حتى في خطابه الاشتراكي الأول في التضام بين الإسلام والراسمالية كما هو الحال في «محركة الإسلام والراسمالية» وهي ثنائية سائدة في الخطاب الوطني كله قبل

الإرادة وخلق الأفعال. وتكون النتيجة الدوجة إلى العلم الغربي القائم على العلاقة الضرورية بين العلة والمعلول على الأقل في صياغات العلم التقليدي.

جـ - الاعتماد على سلطة السلف أو التراث وقديسيه مثل النصوص الأولى وهذا هو اللحد من تفكيك التراث وإعادة بنائه وقد سلطة التراث التي تعتمد عليها السلطان الدينية والسياسية.

د - التيقن للذهني والعسم الفكري التعلمي ورفض الخلاف في الأصول مما يمنع من التعددية والحوار. وقد يتزاور هذا مع التعصب والحدق والتشدد والعنف في رفض حق الاختلاف وقد ينهي إلى تكفير المخالفين في الرأي.

هـ - إهدار الهمد التاريخي والبقاء على الماضي؛ عصر الخلافة الراشدة أو العثمانية التركية ضد أية محاولة لإثبات تاريخية للفكر الإسلامي قبل أن يتحول إلى بنية. وهناك نماذج عديدة على ذلك مثل مصطلح الجاهلية الذي يطلق أيضا على جاهلية للقرن العشرين، مع أنه يمكن مد الدلالات وتحويلها إلى بنية توجد في أي عصر.

وهي آليات صحيحة نقل أو تكثر عن خمس، تصنيف عليها خمسا أخرى مثل: جدل الكل ولا شيء، العمل للمري لا العالي، غياب العقل والحوار وسيدة التعصب والتسلط، تغيير المجتمع عن طريق تغيير السلطة، تطبيق الشريعة بمعنى تطبيق المحدود ومطالبه الناس بواجباتهم قبل إعطائهم حقوقهم (٥٤). والحقيقة أنه لا فرق بين هذه الآليات في الفكر الديني وبينها في

١٩٥٢ ضد الإقطاع والاستعمار والتصرف
فساد الأحزاب؛ فاللذين بديل عن القومية
كهربية للمسلمين في الهند، والألمية أرحب
وأوسع من للرقعة الجغرافية. إن ثنائيات
الحاكمية هي ثنائيات موروثية بين العلم
والجهل، القدرة والسحر، الحكمة والبهيس،
تفدى ثنائيات العصر الناتجة عن المقاومة
والتهور.

ويؤكد المؤلف الحاكمية ويبين خطورتها
لأنها تهدد العقل، وتصادر الفكر على
المستويين العلمي والثقافي، وتؤسس لأشد
الأنظمة السياسية رجعية وتخلقا دون تحليلها
في إطارها النفسي والاجتماعي والسياسي.
الحاكمية أزمة وجودية وليست مفهوم
مفقون، سجون ومعتلات وتضيق وليست
تحليلات الخشية المزيلة، ويبين أن وجود
الأقليات المسيحية في العالم الإسلامي مانع
من تطبيق الحاكمية في حين أن مفهوم
الأقلية غير وارد في النظام الإسلامي الذي
يقوم على المساواة في الحقوق والواجبات
بين الجميع داخل الأمة والوطن الواحد.
ويرفض المؤلف المواقف العنصرية لسيّد
قطب وفي الوقت نفسه يبيح على الشافعي
إيديولوجيته الوسطية. فلا يعد مقبول ولا
الوسط مقبول. والمواقف حدى المواقف مثل
قطب، حد يرفض حدا.

والمحلق الثاني للنص.. صحيح قد تمت
مساغته طبقاً لتاريخية اللغة ولكن دون
التخلي عن استقلال المعنى ولا تغيرت
المعاني بتغير اللغة. ويحدد فهم النص طبقاً
للظرف المتجددة وليس فقط طبقاً للغة
وحدها. وهذا أيضاً لا يعنى إنكار وجود
حقائق إنسانية عامة وشاملة ثابتة يتم تحقيقها
على أوجه متعددة في الزمان والمكان.
للمصوص الأدبية بعض الجوانب الثابتة وهي
الأماني الإنسانية الشاملة قد تختلف من
عصر إلى عصر. النص له مستويات عدة
ابتداءً من كونه كلاماً مثل حقوق الإنسان،
ولها جوانب تطبيقية قبل الإعلان عنه - وهو
الثابت - إلى الكلام المعلن عنه في لغة
وزمان ومكان وبيئة وثقافة وشعب وهدف
وتاريخ يفهمه الناس طبقاً لمستواهم الثقافي

وهو مقنن (٥٧). النص هو للظهور. وما
لا يظهر في النص يكون خاضعاً للجهود
كما هو الحال في الفقه، خاصة في
التشريعات التي ارتبطت بوقتها مثل قوانين
الميراث والزواج. المهم روح الشريعة التي
طورت المجتمع العربي من العصر الجاهلي
إلى صدر الإسلام، والمطلوب تطويره من
صدر الإسلام حتى الآن، لا فرق بين فقه
شيعي وسني. وللنص نفسه ليس سلطة
خارجة عن المجتمع ومصالح الناس، فهو
نفسه واقع بديل «أسباب النزول» والناسخ
والمندوخ. المهم عدم الوقوع في حرقية
للنص وفي عبودية للنص وفي تقديس للنص
بناء على تخلف المجتمع الذي مازال يعلم
في الظاهر فقه الجوراء وأهل الكتاب. هناك
المطلقان الحاكمية والنص يغنيان بعضهما
البيضاء، أشبه بظلمة مثقلة، تقوم الحاكمية
على النص ويتحول للنص إلى سلطة
الحاكمية.

وفي النهاية، شحاز الدراسة كالمادة
بالبراعة في التحليل، والجرأة في أخذ
المواقف والقدرة على كشف المستور.. تدخل
في مجال مع المعاصرين كي تكشف زيف
للغالب السائد، وتقوم على تحليل النصوص
وتقديم للقرآن بعيداً عن التفسيرات
والإنشائيات والمواقف الانفعالية، إسهاماً في
حركة للتدوير الثقافي المعاصرة.

ولكن تحليل للغالب في الحياة اليومية،
للغالب الإعلامي ومقالات الصحف،
والمواضيع الثابتة، والأحداث للتلقيزية
يجعل الدراسة أقرب إلى علم اجتماع الثقافة
وتحليل للغالب التطبيقي دون مناهج تحليل
للغالب في العلوم الاجتماعية مثل تحليل
المضمون. غاب عبد القاهر الجرجاني
وسيبويه وابن جني وحازم القرطاجني
والبلاغيون القدماء حتى طغى لجانب
التطبيقي المعاصر على الجانب النظري
التقديم، وتغلب مفهوم المراتب على مفهوم
النص. كما تم التفرج بين الآليات
والمعطيات، فالآليات للفهم يمكن أن تكون
منطقتان، والمنطقتان الاثنتان يمكن أن يكونا
آليات خاصة - وقد كان عنوانها السابق في

نشرتها الأولى «الأسس الفكرية والأهداف
العقلية»، كما أن ميزان التعادل بين تحليل
التقديم وتحليل الجديد لم يتم حفظه باستمرار.
أحياناً يملأ تحليل التقدم ويتم الاستطراد
فيه والموضوع معاصر، وأحياناً يغطي تحليل
المعاصرين والموضوع قديم. يربط الخطاب
المعتدل والمعتدل في الخطاب نفسه، فلا
فرق بين الخطابين إنما هو توزيع أدوار.
الخطاب المعتدل استراتيجي والخطاب
المعتدل تكتيكي.. يهدف كلاهما إلى السلطة
بطريقتين، بالقنينة والقلم، بالعنف والحوار،
وهو حكم قاس يقوى الخطاب المعتدل
بتوجهه، ويحول المعتدل إلى معتدل طبقاً
لرؤية الآخرين له مع أن الحكمة الفكرية في
توسيع رقعة الخطاب المعتدل وتصديق
مساحة للخطاب المعتدل حتى يمكن توسيع
قاعدة الحوار والتفاهم بين كل أنواع الخطاب
الدولي والسياسي، فنبشاً القلب ونقله بين
الأطراف وها مشجعتها. هناك تيارات عديدة
داخل الفكر الإسلامي، وبين ويسار ووسط،
والخلاف بينهما أشد من الخلاف بين السلفية
والمالكية. الاعتدال والتطرف في ناحية
والفقه والعاطف في ناحية أخرى. كلاهما
خطاب معارضة ضد السلطة. لذلك يقابل
المؤلف الخطاب المعتدل بخطاب معتدل
مضاد، فلا يقل الحدود إلا العديد، ويستعمل
المؤلف لفظ الأيديولوجي وكأنه تهمة كما
قبل ذلك من قبل في «الإسم الشافعي
وتأسيس الأيديولوجية الوسطية»، مع أن
التحليلات كلها تكشف عن البعد الأيديولوجي
في الخطاب العربي المعاصر. الأيديولوجي
هو الذي يجمع بين النظر والعمل، بين العلم
والوطن عبد الباحث والمبحوث على حد
سواء. ليست الأيديولوجيا ضد العلم كما هو
الحال عند ماركس في الأيديولوجية الألمانية
وكما فهمها الأيديولوجيون الترجمين بعد
عودة الملكية في فرنسا، دي بواند، دي
سامي، وبطبيعة الحال تحمل الجماعة
الإسلامية أيديولوجية مناهضة لأيديولوجية
الدولة، وفي نفس البنية السطورية والاستبداد
للمعتدل. الحاكمية خطاب أيديولوجي وتعد
الخطاب الدولي خطاب أيديولوجي. الصراع
الأيديولوجي واقع في صراع الخطابات

بالرغم من مسوعية المراجعة على المراجعة خاصة إذا كان المراجع لثلاثي هو موضوع المراجعة إلا أن فائدتها جمة نظرا لرسم صورة موضوع المراجعة في ذهن المراجع الأول وإضافة تصحيح هذه الصورة في ذهن المراجع لثلاثي. وهي مراجعة جادة متأنية بعد قراءة عدة مجلدات يصعب على غير المتخصص قراءتها. لا توجد بداية للدراسة بدلائل غيابة درقيم أجزائها كما هو الحال في الدراسة الأولى، باستثناء أولويات الخطاب الديني التي قد تضم خمس النقاط الأخيرة ومنذ البداية هذا خطأ في اسم المشروع بين المستوى العلمي والمستوى الشعبي على المستوى العلمي فالمشروع اسمه «الثراث والتجديد» واليسار الإسلامي، على المستوى الشعبي. الثراث والتجديد للخاصة واليسار الإسلامي، العامة. «الثراث والتجديد للنظر» واليسار الإسلامي للعمل، «اليسار الإسلامي» هو المنابر المحزبي الذي يعبر من خلاله، التخرات والتجديد، عن مبادئه السياسية من أجل حشد الجماهير وهناك مستوى ثالث وسط يخاطب جماهير المثقفين، الجمهور الوسيط بين الخاصة والعامة^(٦٠). من العقيدة إلى الثورة، ليس هو الجزء الأول من «الثراث والتجديد» بل هو المحاولة الثانية لإعادة بناء علم أصول الدين بعد المحاولة الأولى لإعادة بناء علم أصول الفقه (١٩٦٥). وهو لا يدخل تحت المستوى الشعبي «اليسار الإسلامي» بل المستوى العلمي وهو «الثراث والتجديد». وهو ليس مشروعا مرسوعا بل هو ثنائي تطبيق للجهة الأولى^(٦١). لخصاصه وأرد من أجل كشف المستدر في بنية الخطاب سعيًا لتطويره وتجاوزة بشكل جدلي وكان القصد من السفر الكبير الذي يعادل ربع «المعنى» للقائمي عهدالجهار ألا أترك كبيرة أو صغيرة إلا وأتأملها. وهي أول محاولة بالعربية، ما زالت بها تجارب المحاولة والخطأ ويمكن تلخيصها في المحاولة الثانية التي على سبيل الظهور «من التلقل إلى الإبداع» لإعادة بناء علم الحكمة. ويقدم المؤلف دراسته على أنها دراسة لقراءة الإسلام مغايرة لقراءة لايمين الدبلي فضلا عن نظريته المصوبة للثراث

السياسية. وهدف كل تيار سياسي تحويل الأيديولوجية إلى واقع، وتمكين الإنسان في جب السلطة، أية سلطة. إنما الرواة فقط ويسبب للتواتر رواة و ليسوا أيديولوجيين. وشرط للرواية الصحيحة العدل أي الوعي الخالي من كل أحكام مسبقة أو الأهواء أي الأيديولوجيات، وأخيرا، لوست للقضية نقد الخطاب الديني ورفض التصالحية معه، واستبعاده وإزاحته بل الدخول في حوار معه لإيجاد أرضية مشتركة تجمع للخطاب العربي المعاصر في هدف مشترك، وعلوم بعيد، يمثل حلما عند الجميع «ولا سبيل أمامنا إلا أن نسعي في تأسيس العقل»^(٥٨)، ونقل الصور الرأسي الذي يسود الخطاب المعاصر إلى المصير الأفتي. ليس للتحدي هو الاستبعاد بل الاستقطاب وعدم ثوريت المحاولة والبغضاء والوقوع في الحزب والتعصب والصراع بين مطلقين، والدخول في جدل الأبيض والأسود، الحق والباطل كما هو الحال في المنطق المائوي والشيعي. التفسير من الدخول أفسحت من الرفض من الفسارج وتطبيق حد السرقة على التصور والخصابين وليس على الفقراء والاحتاجين كما يقول ابن القيم لأجدى حاليا من رفض تطبيق للشرعية الإسلامية بدعوى العلمانية. إن تغيير الواقع خطوة خير من إنقلته، وتغيير الفكر غير من استبعاده وترك الواقع، والخوف أن يتم استبعاد نقد الخطاب الديني وحصر مؤلفه كما تم من قبل استبعاد نقد الفكر الديني وحصر مؤلفه.

٢ - الثراث بين التأويل والتلن، قراءة في مشروع اليسار الإسلامي أم للثراث بين التفكير والتوكيب، قراءة في مشروع الثراث والتجديد^(٥٩) ؟

للتفكير في الإسلام. والعقيدة أنى لا أقدم قراءة للإسلام بل للثراث القديم حتى دون أن أسببه حتى يكون جامعا شاملا لكل ما هو في المخزون النفسي بما في ذلك الأمثال العظيمة والأدب الشعبية وسير الأبطال والفظة في السور الشعبية. ويمطياها المؤلف ميزتين أخريين، للتعامل مع الظاهر تعبيرا حضاريا ورفض للتبعية والهيومة الأمريكية الأوروبية مع أن القراءة ليست مسببة على نحو مباشر وصريح إلى هذا الحد (٦٢).

صحيح أن ملبر «اليسار الإسلامي» صدر في ١٩٨٠ بعد الثورة الإسلامية في إيران في فبراير ١٩٧٩ وبعد ازدياد الثقة بإمكانات الثورة الإسلامية وقبول حادث الفضة في أكتوبر ١٩٨١ في مصر. وقد ترددت كثيرا في استعمال مصطلح «اليسار الإسلامي» وكما عبرت عن ذلك في الدراسة الأولى في المجلة بعنوان «ماذا يعنى اليسار الإسلامي؟» مقارنا بين بدائل أخرى مثل: الثورة الإسلامية، الإسلام السياسي. وما زلت لم أستقر عليه بعد في حين لم أتردد في استعمال مصطلح «الثراث والتجديد» منذ كنت طالبا في السنة الرابعة في الجامعة عام ١٩٥٦ عام التخرج ووعى بالمشروع كله وبمغايمة الترميمية: الصهاج الإسلامي العام: الطاقة والحركة، والتصور والنظام، والفكر والواقع^(٦٣).

ولا غرق عددي بين إشكاليات النص الديني والنص الأدبي والنص التاريخي والنص القانوني إلا في الدرجة وليس في النوع. للنص الديني اعتقدا أنه يضع قضية النصحة للتاريخية وصحة التأويل والتمارس العلمية في حين يتسحق للنص الأدبي والتاريخي بالنصحة للتاريخية دين التعليق العملي. ولا يعنى للنص القانوني بالصحة التاريخية. وإشكالية القصد فيها جمعا ونوست في النص الأدبي أكثر منها في النص الديني. صحيح أن النص الفهم حالة ميتافيزيقية لا وجود لها بالمثل لا ندرى عنه شيئا إلا ما نفهمه منه بالضرورة ولكنه هو النص الذي حاول العنابلة إنقاده من تأويلات الفلاسفة وشطحات المصوفية وأهواء

المتملكون، من القرارات الحضارية له، العودة إلى النص الساكت قبل إنطلاقه بالنسبة الإنسانية. وهذا النص هو إجابة للسؤال يطرحه الواقع في البداية كما هو معروف في أسباب النزول ثم تحول إلى غطاء يستتر الواقع ويستتر عليه ويعميه كما هو الحال الآن حتى ضاعت الأرض واحتمى أبوك بالنصوص، فنحل النصوص.

والآن: هل يطلق الـإسماعيليين واليعاقبة الديني من نفس التراث المعرفية التي تفرجها للخصوص الدينية؟ هل تسيطر عليه أليات الخطاب السلفي؟ الحقيقة أن هذا التساؤل يضع الفكر الديني كله في سلة واحدة لا فرق بين يساره ويمينه بالرغم من التمايز بينهما والقلب بعض مطالبه الذين كانوا يسارا علمانيا من قبل إلى يسار ديني ثم انقلبهم بعد ذلك إلى يمين ديني على الأقل على مستوى النظر. اليسار الإسلامي خطاب متميز، خطاب عقلاني إنساني / اجتماعي منذ مصطفى السباعي و سيد قطب الأول من ضمن مثقلين. ولولا صدام الإخوان مع الثورة وتعذيبهم في السجن لما تحول سيد قطب من اليسار الإسلامي في العدالة الاجتماعية في الإسلام و معركة الإسلام والرأسمالية و السلام العالمي والإسلام إلى اليمين الديني في معاليم في الطريق(١٤) وهو نفس خطاب المضطرب الذي عبر عنه المودودي تعبيرا عن اضطهاد المسلمين من الهندوس. وهو الخطاب الذي يلجأ إليه الشباب تعبيرا عن الإحباط والحرمان، من الهامش إلى القلب، ومن المبدوء إلى أسير الأمراء. ويرفض المؤلف هذا التحليل النفسي الاجتماعي لتحول خطاب سيد قطب قبل السون ويعدّه يؤثر جعله بنية فكرية لليمين الديني لا شأن له بالتاريخ وهو الذي يصيب عليه اللاتاريخية.

١- ويعد المؤلف قراءة مشروع التراث والتجديد، ابتداء من معارثته العربية الأولى من العقيدة إلى الثورة ليقف من الثنوين إلى التأويل. ويستطرد منذ البداية في الفرق بينهما كما يتصورهما وتطبيقاتهما موضوعه ويستطرد موضوعه إبراز مفاهيمه قبل

تطبيقها في تحليل الخطاب الديني وعرض الخطاب نفسه وإشكاليته، وينقل البحث من مستوى الموضوع إلى مستوى الذات، والدراسة من مستوى المدرسين إلى مستوى الدارس وهو ما يفعله معظم المفكرين. فالمؤلف نفسه قام بالثنوين قبل أن يرقم بالتأويل وهي تفرقة من عالم لغة وأستاذ بلاغة يعتز بها المفكر والمناضل ويوقف ككثيرا أمامها. وهذه هي القارة التطبيقية التي يقوم بها جيل آخر لمشروع التراث والتجديد. من أجل تطويره وفجره للطاقة حتى وار لتفجرت فيه. وهو مدخل علمي صرف في المعنى الاشتقاق في لفظة التأويل، وعلاقة التأويل بالتفسير مثل علاقة للخاص بالعام، الدالية بالرواية، العقل بالمثل، وعلم التأويل في علوم القرآن، الثنوين هو التأويل المستكبر أو التأويل المذموم، والتأويل هو التأويل لقبول. الثنوين مثل تأويلات السوفية وإشاراتهم ومواجهتهم وزمزمهم وتأويلات الشيعة، الصوفية ممالأة السلطة، والشيعة معارضة لها ما يدل على وجود البعد اللامعري في المعرفي، والسياسي في العلمي. الفرق بين التأويل والثنوين هو الفرق بين التأويل والقرامة. التأويل له قواعده المعرفية: نقل المعنى الأصلي إلى معنى فرعي لقريبة أما القرامة فهي إعادة إنتاج للنص من بينته الأولى القديمة إلى بينته الجديدة، وتأويله مرة ثانية.. البداية من التقديم والنهاية في التجديد.. الوسيلة من التقديم والإغاية في التجديد. التأويل شرح والقرامة إبداع. نص على نص، ليست تطبيقاته أو تمن عن موت المؤلف بل تعتمد على حياة القارئ وإيمانه بأزمة العصر، وهي تفرقة علمية لها وجاعتها ولكن خشية قصر العصر وبداية بالتأويل ألا أصل إلى الإغاية وأصل في الوسيلة. هي تفرقة أكاديمية فقهية يقوم بها المؤلف على مكتبه وفي حجرته ولكنها تفقد دلالتها في الشارع ومع الناس حين تهبط المراسف وتتلع للثيران. هذا دور جيل جديد أن يقوم بأحكام الثنوين وتحويله إلى منصف دقيق، يستند إلى التأويل أما أنا فيكتفي أن التقديم ليس له معنى ثابت بل يتغير معاه، إنتاج كل عصر، وبالتالي نزح

قسميته، وأن الجديد له حق على القديم في قرامته من خلاله، وأن الربط بين الماضي والحاضر وتحقيق التغيير من خلال التواصل ممكن بدلا من تردد القديم كما هو لم إبداع جديد بجواره ففتح في نموذج التجاور كما هو الحال في اليابان وبدلا من أن يشرع الجديد على القديم ويحجمه ففتح في نموذج الانفتاح كما هو الحال في الغرب. ألم يقرأ الإسلام اليهودية والمسيحية والحظية والصابنة وديانات العرب الوثنية محاربا نفي البعض واستبقاء البعض الآخر حتى يشأ الدين الجديد من خلال التواصل الثقافي، ويصبح كل دين حركة تهدد المسحوم بإصلاح الموروث؟ ألم يرق الإسلام بثنوين اليهودية والمسيحية ودين إبراهيم وديانات العرب دون أن يحكم عليها أحكاما علمية أو تاريخية صرفة؟ إن قراءة هيدجر ككاف تحصيل للحساسية للترندتالية إلى علم الوجود أو قراءة ياسر لفتيشة لإرجاعه إلى المسيحية أو قراءة ميرابووني لجلدشتين للانتقال من المعصر إلى الجسم، وقراءة فتيشة لزيادشت لاكتشاف الروح والقوة والدار ديونيزيوس، وقراءة أكتشاف السكرت عنه وغير المرئي في نقد هاركنس للاقتصاد التقليدي عند ريكاردو وأدم سميث كلها عند المؤلف ثنوين لأنها تخرج عن قواعده التأويل والتحليل التاريخي الموضوعي للنص الأول.. فكأن في الحساسية للترندتالية لم يقل ما قاله هيدجر ولكن هيدجر قرأ نفسه في كائن. لايقم مشروع التراث والتجديد، لا على التأويل الموضوعي التاريخي أو للدالي ولا على الثنوين الإستقاضي الأيديولوجي بل على القرامة. والقرامة علم له قواعده وأصوله حاولت وضعه في «قراءة للنص»^(١٤). إن الوثب من التأويل إلى الثنوين ومن الثنوين إلى التأويل وثب بين الدين والأخر لصعوبة إيجاد ميزان متعادل بين تحليل الماضي كحاضر معاش وتحليل الحاضر كترامك للماضي، أحيانا يكون البحث في التاريخ من أجل تكوين للنص العلمي، وأحيانا يتم الانتقال إلى المعزى المعاصر دون منطلق للانتقال من التأويل إلى الثنوين، من

المحال في اليمين الديني؟ اليسار الإسلامي
تفسير للتراث لصالح العصر وليس
أيديولوجية نفعية مثل اليمين وتفسير للتراث
لصالح النظم القائمة. الفرق في الاختيار
الاجتماعي، التحوير عن مصالح الجماهير.
بل يمتد التساؤل للنفس إلى كل الخطاب
العربي المعاصر إذا ما اختارت السلفية بعض
الأفكار القديمة وإذا ما اختارت العلمانية
بعض الأفكار السلفية المستكبرة، فكل نزعة
عملية عند المؤلف هي نزعة نفعية لأنها
تخرج من فهم النظري للخالص والبحث عن
الطاهر والجرد وسط الشائب والدنس، وما
عيب النفع؟ «أعوذ بالله من علم لا ينفع»،
وما فخل للنظر على العمل، والعلم على
المنفعة؟ أما الزيد فيذهب وجاء وأما ما ينفع
الناس فيمكث في الأرض. ويدور أن المنفعة
لفظ مخموم في ثقافة العصر وسلوك الناس
في زمن يجري فيه لكل نحر المصالح
الفردية والمنافع الشخصية ولا يتجرأ أو يتلذذ
أحد، فاللفظ له إحياء سابي في الممارسة، بل
إن خطاب مسود قطب الاشتراكي الأول
خطاب نفعي. كما ظهر الاستخدام للنفي
الزراعي في نهج كل مفكرى التنوير، وهو
الذي علقهم عن تحقيق انتفاع جدرى عن
الدقوس السلفي، ومكن السلفية من
الانقراض على ما حققه التنوير من إنجاز
جزئي، على الرغم من أننا نترحم الآن على
عصر التنوير الأول في هذا الإزلام الثاني.
والحقيقة أن هذه النزعة ليست اتجاهًا متفهمًا
بل اتجاهًا عمليًا. نحن الآن في صراع
التفسير من أجل إنقاذ الواقع في الحال.
والتفسير العلمي للنظري أمر بطول، ولا
تناقض بين المعاجل والأجل. التفسير العلمي
لذي يفتي عن الخطاب الديني الأسطورية
ويستقي ما فيه من قوة وقمة نحو التقدم
والعدل والحرية، ولرد وضرب دين التفتز
على المراحل والانتهاء إلى أي الشمانية هي
للتأويل الحقيقي والفهم العلمي للدين وليس
الفصل بين الدين من ناحية والحياة والمجتمع
من ناحية أخرى. للفهم العلمي للتراث واجب
للخاصة، ولكن أين الجماهير وواجب تدوير
ثقافتها؟ لا تعارض بين المدخلين. خشيت
هل الفهم العلمي للتراث تقتضي الأرض

الموسموسى إلى الذاتي، من الماضي إلى
الحاضر، من الدلالة إلى المفزى، من عقل
العالم إلى هم المواطن، والمؤلف أيضا وب
معى في كبحر من كتاباته. ألثاب تسرع
طبيعي، بل إن كبحر جاره جعل الرئية أساس
المعرفة، الرئية من المعرفة إلى الوجود نظرا
للتناقض بين النظامين والتعارض بين
العالمين. إن الحركة البندرية من الدلالة إلى
المفزى ومن المفزى إلى الدلالة صورة فنية،
تشبيه واستمارة، كيف يمكن تحقيقها؟ أين
هي نقطة الارتكاز الطرية أو السلفية التي
يحتريك عليها البندول بالتساوى بين الدلالة
والمفزى كما يحررك بندول ساعة الحائط أو
بندول الإيقاع الموسيقي (١٧)

٢- ولماذا يكون التأويل مغرنا؟ إن لفظ
مغرض يدل على سوء النية على عكس لفظ
هادف أو قاصد الأقل سوءا والأكثر برامة.
وماذ يوجب القصد والفرض والغاية، القرامة
انهادفة؟ لماذا تكون القرامة المغرضة غير
برية وأن تكون كلا القارمتين ضد القرامة
التاريخية التي تحاول معرفة معنى النص
القديم كما هو الحال في النزعة التاريخية؟
الفرق بين القرامة المغرضة والقرامة غير
البرية فرق حقيق، تشويه للقراءة الأولى بلفظ
مغرض، أن يهدف إلى غير ما يقصد إليه،
ويطعن غير ما يبطن، وغير البرية أقل سوءا
أى مجرد هادفة. ولذا كان الفرض أو غير
البرامة هو تحقيق المنفعة والصالح العام فما
العيب أن يكون اليسار الإسلامي تأويلا
أيديولوجيا نفعا للتراث والدين؟ وهل يجعله
ذلك مثل اليمين؟ ألا يحقق ذلك إعادة الحياة
إلى الدين ولصالح الأغلبية بدلا من
الشمالية والنفاع عن مصالح الأقلية كما هو

والشروة وأنا مازلت أفهم. وماذا أفعل لو
تعددت للتفسير العلمية للتراث؟ إنى أصنع
كل ذلك بين قوسين، ولا أخذ إلا للتراث
المعاش وأعيد توظيفه لصالح قضائنا العصر.
هذه مهمة هذا الجيل؛ جيل الانتقال من
التراث إلى الثورة حتى تتم محو الأمية،
وتحويل العامة إلى خاصة، هذا فقط تبدأ
مرحلة الفهم العلمي للتراث، إن حدود الفهم
العلمي للتراث وسط أغلبية تقليدية ومؤسسات
مسيطرة، هي سهولة حصار بدوى الإلحاد
والشيوعية والماندية، وعضوا أن تكون
مؤثرة في ثقافة الجماهير تأثير مشايخ
الإعلام، وقضايا بنور جيل قادم وليس بنور
هذا الجيل كما تقدم الجماعات الإسلامية
بلعب دور جيل مصنى وليس هذا الجيل؛
وهما خطلان في إدراك الزمان، رد المعاصر
إلى المستقبل مثل رد المعاصر إلى الماضي.
ومن ثم يكون من النظم والإجهاض اعتبار
مشروع «التراث والتجديد»، كاشفا عن أولوية
استثمارية استغلالية لغايات نفعية عملية،
وجعل التراث السابق مرهونا بمقدار ما يمكن
أن تقدمه من دفع بصرف النظر عن دلالته
للذاتية في سياق وجوده التاريخي (١٨). إنه
مبدأ أصولي يقول إن كل مسألة نظرية لا
يطلع عنها أثر عملي يكون وضعها في هذا
العلم صابرا، وأخشي أن يضع العلم وأيا
مازالت أبحث عن التاريخ والضعف في الصدر
داخل الكتاب، طوله وعرضه ولونه وطبيعته
قبل أن أخرجه فيلدهش للعبان وأمرت.
أريد إخراجها أولا ثم البحث عن وصله ثانيا.

وقد تم اختيار مشروع «التراث والتجديد»
مثلا للخطاب الديني اليساري نظرا لأنه
المشروع الذي لم يرتد صاحبه كما ارتد
أخرون من الستويات إلى الثمانويات، لم أتج
نحو ياسيرا علمانيا في الستويات بل كانت
كل كتاباتي إسلامية ثورية .. سواء في فكرنا
المعاصر أو في الفكر الفردي المعاصر (١٩). لم
أكن محالا في الستويات إلى اليسار العلماني
ولا في الثمانويات إلى الخطاب السلفي بل
أعبر في كلا الحالتين عن هموم العالم وهموم
المواطن. لم أكن يوما ماركسيا أو قوسيا أو
اشتراكيا ولم أرتد عنها يوما سلفيا (٢٠). إن
التعارض بين السلفية والعلمانية ليس من

عندى بل من واقعاً المعاصر . صحيح أن السلفية بها بعض الأفكار العلمانية الليبرالية ، وصحيح أن العلمانية تستند إلى الحزب الشيوعي ، ولكن لا يعنى ذلك التوفيقية بل التجمع بين التيارين في أقصى حددهما كمزيجين متطرفين في العلمانيات والتسويات ليس ترددا بل جمعا بين فرقاء الأمة ، دون وضع التزيت على النار ، وضرب فريق بفريق كما يفعل الفرقان وكما تشجع الدولة لإضعاف جناحى المعارضة . لا يعنى ذلك خطورة إلى الأمام وخطوة إلى الخلف بهاجس للتوحيد بل يعنى الرؤية الكاملة والنظرة الشاملة لوحدة الأمة . إن مشروع التراث والتجديد ، أى مشروعاً توفيقياً بسبب الخطر المندمى لزيادة اليسمين الأيديولوجي^(١٧) . إنه تأكيد لشريعتين في الوقت نفسه ؛ التراث والثورة ، الدين والمجتمع ، الماضى والحاضر ، النفس والبدن حتى لا تقع في هذا الصراع الدامى بين الإخوة الأعداء : السلفية والعلمانية ، كل منهما يستبعد الآخر ، أخذاً بطرف وتاركا الطرف الآخر حتى أنهم بالمعاملة وإيسار والمادة والإلحاد من جانب المؤمنين ، والسلفية والتوفيقية والردة من جانب اليسار . إن التحدى في تاريخ الفكر البشرى ليس في أخذ أحد الطرفين بل في إيجاد المركب بينهما : التجمع بين أفلاطون وأرسطو ، بين هيكل وماركس ، بين اليهودية والمسيحية ، بين ملكوت السموات وملكوت الأرض ، بين الفرد والمجتمع . هناك إذن عقيلتان أو منهجان : العقيدة التجزئية التى تأخذ بطرف دون آخر ، العقيدة الشالوية الحديثة ، والعقيدة الكلية الجامعة التى تأخذ بالطرفين لإيجاد المركب بينهما . الأولى تظل في الدعوى أو تقنعنا ، أبلى لحظى الجسد كما هو الحال عند كيركجارد ، والثانية تنكث إلى المركب من الدعوى وتقنعنا قبل أن تنكث من جديد إلى دعوى في ذرة جدلية ثانية . وما عيب التوحيد بين الإخوة الفرقاء من أجل الحفاظ على الوحدة الوطنية ، والإبقاء على التعددية النظرية ، والاتفاق على برنامج عمل وطنى موحداً^(١٨) ألم يكن هاجس كل المسلمين ،

قادة ومفكرين ، من صلاح الدين ومحمد على وعبد الناصر ، وابن عربى والأفغانى ؟ هذا الجمع لا يقوم على تقية أو خوف من أحد للفرق ، فلا للتوفيقية نهج فكري ولا التقية نهج سياسى . أين للتوفيقية في تصور الحزب السياسى ، خليفة شعب الله المختار أى اليهود ، وهو يمثل مصالح الناس لأفئدة ملها ؟ هو حزب الأمة ، حزب الجماهير ، حزب الأغلبية .. وهى توفيقية بين أى طرفين ؟ إن ما يسمى بالتوفيقية هو حرص بين دور العالم ودور المرئى الناتج عن الجمع بين النظر والعمل ، بين المعرفة والنضال . ليست التوفيقية الدافع على الجمع بين الخطاب اليسارى العلمانى في الستينيات والخطاب السلفى في الثمانينيات بل هى ظروف العقدين التى تغيرت ولكن الخطاب الإسلامى الثورى أو اليسارى الإسلامى ظل واحداً . وقد استمرت ثنائيات الأصالة والمعاصرة ، الماضى والحاضر ، التراث والتجديد مستمرة عبر عصرنا الحديث حتى الآن . لا يأخذ «التراث والتجديد» بالتقوية من التراث الشيعى لأنه يعنى أنه ضد أحد ويبنى للحوار الوطنى ، ولا يأخذ بالتقوية لأنه يجعل للمعارك فى ثقافة الأمة وحدها ونهيمتها . التقية ضد المخاطر ، والتراث والتجديد ، لا يفضى النضال والرمزية ، وقد كان من منحايا سبتمبر ١٩٨١ وقبلها وبعدها . ولا يظهر «التراث والتجديد» غير ما يعنى حتى يمارس للتقية ؛ «فالتراث والتجديد» ، والشافى ، كلاهما منهم بالتوفيقية وتعنى فى الحالة الأولى التوفيق بين أطراف لم ترصد جوانب الاتفاق والاختلاف بينها بدقة وكأنها فى بحث علمى نظرى ولما فى أساسة وجودية ؛ تصعيد الحاضر فى مسار الماضى وجعله خاضعاً له وأمعناته خضوعاً شبه تام^(١٩) . ألم أنه يهدف إلى فك الحاضر من إسار الماضى ، ومعارك الماضى إنما هى من أجل الحاضر ، وتجاهل السواق التاريخى ، وكان للسر متصل ولاق إلى الأبد . وإذا كان هناك انحياز إلى الشيوعية على حساب العقيدة فلأن المشروع يريد تأسيس دولة ونظام ، والعمل مقدم على النظر مع أن المشروع يهدف أيضاً إلى تأسيس النظر وإعادة

الاختيار بين البدائل . ومن القسوة اتهام المشروع بأنه يحطب فى جبل اليمن مع أنه يكثف عن زيف الخطاب اليمى ، وتطبيق الشيوعية عنده تحقيق مقاصدها لا تطبيق حدودها . يحول الوحى إلى عقل وطبيعة وتاريخ باعتبارها مبادئ للتحقق ، ومن الصعب اتهامه بأنه يقوم بالتأويل لا بالتفسير لأن ما يسمى بالتأويل هو محاولة للفهم من الداخل والتفسير هو الفهم من الخارج . وكيف يلتهم المشروع إلى الإخفاق وقد أنجب المؤلف رغبته من الباحثين وخلق تياراً فى العالم العربى والإسلامى ، وله أثر واضح على تونس والجزائر والمغرب والأردن والسودان وسوريا والعراق وإبىا والجزيرة العربية وأندونيسيا والملايو والجمهوريات الإسلامية فى آسيا وفى جنوب أفريقيا . ولا عيب أن يدافع «التراث والتجديد» عن الفصوصية فى مواجهة التبعة والتغريب . ولا تحى الفصوصية الانزلال والتوقع على الذات والاكتفاء على النفس لأن الخروج من أسر التبعة والهيمنة يمكن أن يتم بمجرد العودة إلى الأصول المعنوية واللغوية للأمة التى مازالت حية فى وجدانها لا تلك التى ماتت وانقرت ولا توجد إلا فى المناظر . إن هذه الأصول تمثل عنصر الثبات فى الأمة وسبب بقاءها فى التاريخ ؛ الزائد الرئيسى فى وجدانها وليست عملية ارتداد خارجى . وإنه لمن القسوة إرجاع «التراث والتجديد» إلى أثر الثقافة الغربية وكأن الأمة قد توحدت عن الإبداع . ولماذا يكون الغرب باستمرار هو الإطار المرجعى لتوحيد لتفسير كل إبداعاتنا الثقافية ؟ وهل كل اشتركي نابع من التفاوت الشديد بين الأغنياء والفقراء فى مجتمعه يكون ماركسياً ؟ وهل كل عربى غيور على الأمة العربية ويحدها يكون قروياً على النمط الغربى ؟ لذلك يرفض «التراث والتجديد» باستمرار مدح الأثر والتأثر فى دراسته وإحالة إلى الظاهريات حتى لا يكون ضحية مثل ابن رشد بإرجاعه إلى أرسطو ولرحنا بلقب الشارح الأعظم وكما أرجعنا للفلسفة الإسلامية إلى الفلسفة اليونانية . إن التحرر من التبعة للغرب هو الجبهة الثانية من مشروع «التراث والتجديد» بعد إعادة بناء الذات فى الجبهة الأولى .

٣- مشروع «التراث والتجديد» ليس عوداً إلى الماضي وإغفالاً للحاضر بل هو تحليل للحاضر ثم اكتشاف الماضي قابلاً فيه؛ فتحليل التراث في المشروع ليس تحليلًا للماضي بل تحليل لمكونات الحاضر وترسيبات الماضي فيه . الماضي حاجز معاش والحاضر تراكم للماضي . هذه نظرية علمية للواقع وليس اعتبار الماضي أصلاً والحاضر فرعاً، وإذا كان الفكر اليميني يرد الحاضر إلى الماضي، فإن التراث والتجديد، وكشف الماضي القابع في أعماق الحاضر وهو بحال الحاضر. إن هذا التحليل ليس فقط أكثر خصوصية من تحليل اليمين الحديث مع أنه لا يرتقي إلى مستوى الجدلية ولكنه رؤية علمية للواقع واكتشاف الماضي فيه. إن التراث مخزون لنفسى عند الجماهير، وهو اعتراف بالواقع ولا توفيقية فيه بين الماضي والحاضر. إن قراءة الماضي في الحاضر لا تؤدي إلى إهدار الحاضر في سجنه في أسر الماضي والتعامل مع كتلة واحدة؛ هو تصدير الحاضر من إرث الماضي والتحرر من ثقته بالنقد والتطوير وإعادة البناء . لا يعود «التراث والتجديد» إلى الماضي بل يحفز في الحاضر ليكتشف الماضي فيه مصداقة، الغزالي في الطرقات ، وابن سينا بين الجماهير ، والمباركي في الدواوين العامة، ولا يتحدث عن الإسلام في ذاته بل عن التراث الحي في القلوب، وهو مفهوم ثقافي اجتماعي وليس ديني . وقد تمتد جذور هذا التراث إلى ما وراء التراث الإسلامي منذ إخناتون وموسى حتى محمد . وإذا رُفِع المشروع شعار «تجديد التراث هو الحل»؛ أي أن تحليل الماضي هو التدخل إلى الحاضر، فإنه لا يحشاه مع اليمين الدلوي الذي

يضحى بالحاضر دفاعاً عن الماضي. في اليسار الإسلامي الماضي وسيلة والحاضر غاية. وفي اليمين الإسلامي الحاضر وسيلة والماضي غاية. ويهدف تجديد التراث إلى حل تراكم الماضي في الحاضر وفك إرث الحاضر من ثقل الماضي، وهذا ليس تنصحية بالإنستورولوجي لمصاحب الأيديولوجي، ولا تنصحية بالثأويل في سبيل للتوفيق، ولا تنصحية بالماضي في سبيل المغزى بل تغليب هم التغيير الاجتماعي على للفهم النظري، وتفكيك للبنية بدلا من رصد للتاريخ. إن معرفة التكيفية التي يتصل بها التراث معرفة فقهية وأكاديمية، حرفة غير مجدية إن لم تؤد إلى الإسهام في عملية التغيير الاجتماعي. وإذا تم التزب من الماضي إلى الحاضر مرة، ومن الحاضر إلى الماضي مرة أخرى فذلك لأن الميزان الدقيق لتحليل الماضي في الحاضر لم يتم صنعه بعد، وهو ما يفعله المؤلف أيضا باستطراده مرة في الماضي ومرة في الحاضر، وإن تحرك الواقع الإيزاني لإسقاط الشاء وعدم تنويع في تأليه الإمام، لا يحدث إلا بعد تفكيك البنية الثقافية الأولى وإعادة بنائها . وقد أثبت نمط التحرر عن طريق «المخلص» أنه لا يقل حركية عن نمط التفرج على الإمام بعد الأمر بالسعراف واللهى عن المنكر (٣٧) .

والتراث بناء شعوري وتاريخي في آن واحد على التكميل وليس على الاستبعاد فالتاريخ لا يمكن معرفته خارج الإدراك البشري سواء للتخصص للتقديم في مرحلة تدوينها الأول أو قراءتها في مرحلة إعادة إنتاجها الثاني . للتاريخ خارج الشعور إدعاء، ووقوع في النزعة التاريخية وتشق بالموضوعية، فبالنسبة للموضوع يستعمل معرفة الظروف للتقديم معرفة كاملة، ويستحيل معرفة قصد المؤلف لتقديم لأنه مات، ويستحيل تطابق السرعة باللمس مع الواقع التاريخي القديم؛ فالموضوعية أسطورة. وبالنسبة للذات، ويستحيل التجرد من رعى الباحث وشعوره، ويستحيل التجرد من واقع الباحث وهمومه، ويستحيل الفصل الماضي عن الحاضر. الحياد المعرفي والموضوعية النطوية من ضمن الأساطير التي

روجها الغرب لإخفاء أبعاده الأيديولوجية وأحكامه المسبقة، وتابعداً رغبة في البحث عن الخالص والتجرد من الأهواء . لا يوجد معنى في العالم الخارجي . المعنى في الشعور كوسيط بين النص والواقع حتى في إثبات جدل الذات والموضوع، إحالة الذات إلى الموضوع وإحالة الموضوع إلى الذات . الموضوع هنا قطب مواجه للذات وليس عالم الأشياء ، فإعادة بناء الماضي طبقاً لمعاجات العصر، وإعادة فهم التاريخ بناء على الرعي بالتاريخ إنما يتم عبر الشعور كوسيط، دين الخوف من التوحيد بين مستحبات إنستورولوجية يستحيل التوحيد أو التوفيق بينهما وذلك لأن الإنستورولوجي هنا يتم في شعور حر خلاق لا يهدف إلى المعرفة بل إلى السلوك الفعال . صحيح أن للتراث ليس كلا واحداً ويضم اتجاهات عدة . التراث ثرائان : تراث الحاكم وتراث المحكوم ، تراث السلطة وتراث المعارضة . ولكن إذا عم استعمال لفظ التراث فإنه يعنى التراث في جانبه الغالب والمستقر في نفوس الناس، وهو للتراث الأشعري الصوفي وليس للتراث الاحتزالي الفلسفي . والحقبة أن التاريخ يتحول في الشعور الجماعي إلى بنيات ثقافية، مثل القضاء والقدر، الإمام .. إلخ، كانت في نشأته تاريخياً ثم استقلت عنه وأصبحت عقائد ثابتة مستقلة عنه وتقل فيه. للتاريخ مصدرها الأول مرة واحدة وفي مصدر للتاريخ المستمر. لذلك يقوم «التراث والتجديد» بعده بموت من أجل تفكيك هذه الأنماط المثالية لبيان نشأتها الأولى ثم إعادة توظيفها كبنيات أو إعادة بنائها من خلق بذوات جديدة إذا استعصى توظيف البنيات القديمة أو خلت تماماً . في البداية كان التراث نسبياً ثم يتحول بعدها إلى مطلق. في البداية كان بشرياً ثم تحول بعدها إلى مقدس. كما يقوم «التراث والتجديد» بتحليل الموروث القديم وظروف نشأته ومعرفة مساره في الشعور الحضاري ثم تحليل الأبنية النفسية للجماهير وإلى أي حد هي ناشئة من هذا الموروث القديم أم من الأوضاع الاجتماعية الحالية، ثم تحليل أبنية الواقع وإلى أي حد هي ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم

أنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير والناشئة بدورها من الموروث القديم، وعلى نحو ملطقي وميتافيزيقي خالص قد تعبّر البنية عن وضع العقل لموضوعه، وهنا يحل العقل محل الشعور . ومع ذلك يظل إهدار البعد التاريخي احتمالا واردا نظرا لانشغال التراث والتجديد، ببنية جدلية تستخدم نفس آلية الخطاب الديني وتستند إلى العقل المستدير في التراث متوهمة أنه يمكن محاربة التخلف بنفس سلاحه ومتصوراً أنه يستطيع بنفس الأسلاح هزيمته . إن إهدار القضية التاريخية وإيراد نظراً لما يتخلله التاريخ من طول البحث والعمر قصير، وتخفيف العمل على المنظر، والخلاف في مناهج دراسة التاريخ، وتعدد النتائج وبدايتها، وتخفيف هم المرامن على عقل العالم، واللجوء إلى الذاتية كخبر ضمان للموضوعية، ومع ذلك فلا حذر واجب، ويظهر تحليل للنص التاريخي في «من اللقل إلى الإبداع، لإعادة بناء علوم الحكمة من أجل اكتشاف دلالته قبل الانتقال إلى مفزاه» من أجل التأويل التاريخي قبل التكوين المعاصر ودون قفز من أحدهما إلى الآخر بالرغم من ما في ذلك من مخاطر تقل العلم وبغضاب الخاصة . هي ثنائية العالم والظان التي يصعب تحقيقها . كان الاختيار الأول هو العلم دون الفن ولكن بقيت الروح فنانا، تتشد الفكر، وتغني التاريخ (٧٤).

و التراث والتجديد، إعادة بناء وليس إعادة طلاء، بدأ بالنسق الأشعري لأنه هو الثقافة الغالبة والمورث المتواصل والمتراكم في الوعي المعاصر في حين أن النسق الاعتزالي ثراوي وحوسر كتقافة الأقلية التي لم تسبح في فك الخصاص حولها . كان من الممكن عمل دراسة مقارنة بين النسق الأشعري الغالي أولا : العقليات والسمعيات أو الإلهيات والذوات، كل بموضوعاته الأربعة: الذات والصفات (التوحيد) وخلق الأفعال والعقل والانتقل (العدل) في العقليات، واللجوء والإعتماد والإيمان والسمول والإسامة في السمعيات، وبين النسق الاعتزالي في الأصول الخمسة : التوحيد، والعدل، والبرود والتوحيد، والمزينة بين المنزلقين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . ولكنها دراسة

نظرية صرفة لا تفكك النسق الأشعري المعاش في الوعي للصارخي، لذلك بدأ التراث والتجديد، يدعو لحوالته وبالرغم من ثورته لأن التراث له وجود مخالي في الوعي الجماعي ، أساس نظري لتسليم، مقدس وقمينة . للتكوين الذهني للثلاث أقرب إلى المثالية بالرغم من ضيق الحياة الاجتماعية . وتكون للباحث مخالي للزعة وهو اختيار فلسفي ومنهجي . ولا معنى للمثالية التجريد النظرية والانزلال العملي فهناك مثالية للثورة التي تجمع بين العقل والفررة . أما المادية للفتحة فهي رد مادي وقصر نظر وتقليد أعمى للوضعية الغربية .

إن هدم النسق الأشعري عن طريق تفكيكه عقيدة عقيدة ليس إعادة طلاء، بداية بالتوحيد أي بالبنية بعد تكوينها وقايلتها وليس بالعدل في نشأة العقائد؛ فأنا أفكك البنية ولا أرمذ التاريخ . لذلك فإن عزل الأفكار عن سياقها لم يصب لجاز . فيسوف يتعامل مع فلسفة وليس باحثا يتعامل مع موضوع مستقل عنه . أرسطو يقرأ أفلاطون من أجل تأسيس الأرسطية ، لا يقال له أخطاء في تفسير أفلاطون على ما هو عليه . ويهوجر يفسر فلسفة ما قبل سقراط ولا يقال له أخطاء في تأويله هرقليليس على ما هو عليه . هناك فرق بين الطلاب المهتدين والأساتذة، بين المؤرخين والفلاسفة . ومع ذلك فقد رمذ التاريخ كله ، تاريخ النبوة في «بناء العلم، الفصل الثاني من «المعتقدات النظرية» .

إن القراءة المتصرفة والتي تحكم على عناوين المجلدات والأبواب والفصول وعدم الذهاب إلى ما وراء العلم عنه، قد تحكم بأن الشروع إعادة طلاء وليس إعادة بناء . هل نظرية العلم إعادة طلاء وهي التي تحسب الصج التقنية غلبة؟ هل نظرية الوجود وجعل الطبيحيات إلهيات مقترية إلى أعلى والإلهيات طبيحيات مقترية إلى أعلى، إعادة طلاء؟ هل اكتشاف الإنسان والتاريخ وراء الإلهيات والذوات، إعادة طلاء؟ هل اكتشاف الإلهيات إنسانيات مقترية إلى أعلى، إعادة طلاء؟ ومشروع المؤلف كله تحويل

الإلهيات إلى إنسانيات والمقدس إلى دنوي، هل إعادة عرض الذات والصفات والأفعال كإنسان كامل، إعادة طلاء؟ هل عرض العدل بحقيه، خلف الأفعال والعقل والفن، إعادة طلاء؟ وهو يبدأ بأبواب الفرد بالكونيتو للمرأنا حر فأنا إذن موجود، هل اعتبار الآجال والأزراق والأسعار والفقر والغنى والفضل في المستقبل من الفرد والمجتمع وتفكيك الجبر والكمب الأشعري، إعادة طلاء؟ هل وضع الواقع في مقابل الحرية محددا لها وليس الله رادا الحرية إلى العالم، إعادة طلاء؟ هل تحليل القضاء اعتمادا على علم النفس الثقوى لبيان استحالة الحديث عن الله حديثا موضوعيا بل إنسانيا، إعادة طلاء؟ هل إعادة تصديق أسماء الله الحسنى إلى ثلاث مجموعات في العقل النظرية والعقل العملي ومكة الحكم، إعادة طلاء؟ هل تحويل الصفات الإلهية إلى صفات إنسانية من أجل للقضاء على الاغتراب الديني، إعادة طلاء؟ هل كشف الكمب على أنه جبر، إعادة طلاء؟ هل الكشف عن العقل المباشرة في الطبيعة بعيدا عن لغة الأولى، إعادة طلاء؟ وفي السمعيات، هل تحويل النبوة إلى تاريخ والعدا إلى مستقبل والإيمان والسمول والإمامة إلى الفرد والذات واكتشاف أبعاد الزمان للثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل، مجرد إعادة طلاء؟ هل إعلان اكتمال البرهي واستقلال العقل والإرادة في البرة وفي المعجزات والكرامات والتركيز على الرسالة دون الرسول، إعادة طلاء؟ هل بيان تدخل الأساطير الشعبية في النبوة وإعادة تصديق معجزات الرسول طبقا لنظية الصحرارية والقياس التمثيلي، إعادة طلاء؟ هل التفسير المجازي لأمر السعد نظرا لقصور نظرية العلم عن إدراكها، مجرد إعادة طلاء؟ هل اكتشاف وحدة الشخصيتين بين الخلق، الفكر والوجدان، والخالق، الفاعل والعمل في الحكام، مجرد إعادة طلاء؟ هل كشف تشخيص الإمام وصفاته الكاملة في الحكم وضرورة الخروج عليهم، مجرد إعادة طلاء؟ هل رفض حديث الفرقة الناجية واستعماله السياسي من أجل ترويح فرق الأمة في حوار وطني، مجرد إعادة طلاء؟

في ذلك أثناء الطباخة: الأسماء القديمة أم الأسماء الجديدة؟ ووافق على لقراحي بوضع الاسمين معا: القديم حتى يجذب القدماء ونفسه الحديث حتى يجذب المحدثين دون أدنى ترفيقية بل فكاً للحصار وعدم الوقوع في الأمر التلقائي وتحقيق التغير من خلال التواصل دون تكرار القدماء أو فرقعات المحدثين. أما اللفظ القديم الذي به متطلبات للمحدثين محل «خلق الأفعال» فلم استبقاه (٧٥).

إن الحكم على «التراث والتجديد» بأنه قد أصيب في مقتل لبذليته بالنسب الأشعري، «فإن الإبقاء على بذية العلم كما صاغتها للمصور التأخر على غرار البنية الأشعرية قد أصاب للمشروع كله في مقتل وسجن التجديد في إطار إعادة الطلاء لا إعادة البناء، هو حكم جائر لأن المشروع أراد استئناف العلم في مرحلة جديدة تحقيقاً لرسالة التوحيد لمحمد عبده إلى «من العقيدة إلى الثورة»، من الأشعرية المتأخرة التي غزتها الفلسفة في المقدمات النظرية إلى الأشعرية في التوحيد المعتزلي في الحل إلى المعتزلي الثوري في التوحيد والمعدل. أما للتذكير التاريخي فمحمّد فهو لقطاع دون تواصل، محرفة دون عمل، مدم دون بناء. ليس المطلوب فرقعات الهراء، وبالونات الاختبار ولقاء النفس في قم التمساح، ومد اليد للذئب العقرب، ولقاء النفس إلى الدهكة ودوس على أنغام الحقل فيضنّع المؤلف، ويقتل نفسه بيده لنقصه في الخبرة وربما لرغبته في الشهادة، المهم الخلقة؛ الدفع مرة إلى الإمام ومرة إلى الخلف حتى يتم فزع الجذور. يكفي أية تسمية بمد ذلك أن تهب لإيقاع السعي للمنع (٧٦).

هناك مفاتيح عدد المؤلفات تتكرر باستمرار، ثلاثيات متقابلة أحدهما حق والآخر باطل مثل: للتأويل والتأويل، الإلهي والبشري، التاريخي والتاريخي، العلم والمنفعة، الدلالة والمغزى، اليمين واليسار، الذاتي والموضوعي، المفروض والممنهج، المعرفي والأيدولوجي. كما يتم الإكثار من استعمال لفظ الدلالة والتحول الدلالي تحت

ولا يوجد ربط تعسفي بين التوحيد والمعدل، بين الذات والصفات وخلق الأفعال فاللتوحيد بين الذات والصفات يؤدي إلى استقلال قوانين الطبيعة وحرية الإنسان كما هو الحال في النسب الاعتزالي في حين أن اعتبار الصفات زائدة على الذات تقضي على استقلال الطبيعة وعلى الحرية الإنسانية كما هو الحال في النسب الأشعري باستثناء جهم بن صفوان الذي ينكر الصفات ويقول بالجبر، معتزلياً في التوحيد أشعرياً في الحل، وما العيب في قراءة الكرامية في قولهم إن الله محل للعوالم في مقابل جعل الأشاعر الصوادث محلاً لله بأنهم وحدوا بين الله والطبيعة، بين الله والتاريخ، بين الوجود والضرورة؟ وما العيب في نقد المعتزلي في اعتبارهم أن المصنوع شيء خفية من إثبات الوجود الموضوعي للشر فخصف مقاومته واعتبار أن المصنوع مجرد نقص أو حرمان يمكن إكماله أو القضاء عليه عند فلسفات عدم المعاصرة التي تجعل عدم وجودنا وحتى أبين أن المعتزلة أنفسهم، وأنا المعتزلي الجديد، عرضة للنقد دون اللجوء إلى التحزب لهم والطمع معهم؟ ليس في القراءة خطأ ومضارب بل إحصاسات فلسفية وأهداف ومقاصد بين القارئ والمقروء، أما التركيز على فرقة السلطة وفرق المعارضة فهو ما فعله المؤلف نفسه مع الشافعي في تصنيفه مع الأمويين وعولمنا القديمة بنت المواقف السياسية والصراعات الحزبية.

يذكر أن الذي جعل الصديق بحكم بأن «التراث والتجديد» هو إعادة طلاء وليس إعادة بناء، هو الحكم بالماورين الخارجية أولاً والإبقاء على النسب القديم ثانياً. وقد استقرته

تأثير علم الدلالة؛ هذا العلم السحري الذي يفتح مغاليق كل شيء، والمؤلف له باع طويل في السميولوجيا (٧٧). وأحياناً يكرر الفكرة نفسها من «التراث والتجديد» بمصطلحاته مثل بيان الخطوات الثلاث في التجديد: المعرفة التكوينية التاريخية، والمعرفة الدلالية، واتساع الدلالة ومداها إلى المصنوع؛ وهي التفرقة بين الدلالة، المعنى الأصلي للنص الثابت وبين المغزى، المعنى المتحرك المتغير في كل عصر. ويستعمل لفظ أيدولوجي باستحسان، فالأيدولوجيا ضد العلم كما هو الحال في للتصور الماركسي التقليدي، هناك رغبة في البحث عن الخائص، التقى، الصافي، للنظري، الطاهر استكشافاً من الثابت والمتداخل والمختلط والمتشابه، تحسرب الأيدولوجيا من لا وعي، وتعارض دورها في الغفاء وكأنها شيطان خبيث، أفسى سام يقب من التأويل إلى التلويح. الإنسان حيوان أيدولوجي، وللباحث إنسان مهما تجرد باسم الموضوعية والعلوم، وكل من يدعى التخلي عن الأيدولوجي يكون أيدولوجياً إيجابياً وسلباً. الأيدولوجي عكس المعرفي، وهي تفرقة يصعب إقناعها بالفضل، فالأولية المعرفية أيدولوجية، والأيدولوجية رؤية معرفية، يكون التأويل بدون ضوابط إسقاطاً أيدولوجياً، وتلويحاً أيدولوجياً، والقراءة المفضضة أيدولوجية، وخطاب سيد قطب أيدولوجي في صراعه ضد عهد الناصر طالباً للسلطة، وبدايته بالنسب الأشعري له دلالة أيدولوجية، واليسار الإسلامي محمل بالأيدولوجية؛ تأسيس حزب ثوري، وإقامة أيدولوجية ثورية ومضروبة تغيير العالم دون الاكتفاء بفهم أيدولوجية ماركسية.

خرج مشروع الصديق «نقد الفكر الديني» من بطن «التراث والتجديد»؛ في عصر مختلف من الستينيات إلى الثمانينيات، وبخروج مختلف، من الهدوء إلى الغضب. «التراث والتجديد» تأويل للتراث، و«نقد الخطاب الديني» تأويل للتأويل. وهذه الدراسة تأويل تأويل للتأويل، قراءة على قراءة على قراءة، لعودة الملوك الشارد. قراءة نقد الفكر الديني لمشروع «التراث والتجديد» مثل قراءة

أرسطو لأفلاطون وماركس لهيجل، ويهيجل لهوسرل، توقف هوسرل عن إصدار الحكم على الوقائع واكتفى بوصف الماهيات وأصدر هيجل الأحكام، فخرج من الظاهريات إلى الأنطولوجيا. إن البعد الطبى أشبه بالسبر على عقول الأنعام، المهم الوصول إلى الهدف دون أن يفجر أحدهما فيتقضى على الباحث ولا يحقق الهدف، لقد وضع ديكرت قبلة موقوفة فالهجرت فى إسبيلوزا، كما وضع «الثرث والتجديد» حقول أنعام فلاس، نقد الفكر الدينى، على أحدها.

٣ - قراءة النصوص الدينية، دراسة استكشافية لأنماط الدلالة.

هذه هى للدراسة الثالثة والأخيرة بعد استبعاد الميمنى الدينى فى الدراسة الأولى واليسار الدينى فى الدراسة الثانية. اليسار العلمانى هو الحل وهو دراسة علمية لا يختلف عليها اثنان، تبدأ بنقد ما يسمى بأسلحة العلوم، وهى كلمة حق يرد بها باطل، أن تكون هناك وجهة نظر إسلامية فى العلوم الغربية أو انتاجاتها أمر وارد وكما كانت لقصاصة آراء فى الفلسفة اليونانية وحكمة هاريس وديانات الهند... وهو مفيد فى القضاء على أسطورة الثقافة المركزية أو العالمية، ومفيد أيضا فى التأكيد على إبداع الأنا ضد تقليد الآخر. إنما الصوب أخذ النظريات الغربية واكتشافها فى القرآن، ويؤدى ذلك إلى اعتبار الغرب هو المبدع ونحن هم المتابعون، وماذا نفعل لو تغير الغرب، وقلب الحقائق رأسا على عقب وكما حدث تقريبا فى كل العلوم إبان تجربته للعدول؟ ألا يودى ذلك إلى ربط الإلهى بالشرى، والثابت بالمتحول؟ أسلحة العلوم تبار رجعى ضد الشيوعية والماركسية والممانية تعطى الأنا إحساسا بالتفوق ضد مركب النفس الذى إدهيا، وتتوهم أنها تقتضى على مركب المنظمة عد الآخر مادامت الأنا قد لعقت به، وتركز الدراسة فى مقابل ذلك على أسباب التفوق والتأنيخ والتسوق لاكتشاف الواقع فى بطن الرعى

ونقد لا تاريخانية الفكر الدينى، ولولا المفريات أى الصياغات النظرية المستحقة التى تطول كثيرا وتعنى قليلا.. صحيح أن النصوص الدينية تصوم لفرة وبالتالي فهى نصوص بشرية تتدخل فيها الثقافات الاجتماعية والأساطير للشعبية، ومن هنا تأتى خطورة للتفسير الحرفى للتاريخائى لها. ومع ذلك تبقى لها نبرة أولى تتمسح حولها شرابك للتاريخ دون أن يكون فى ذلك توفيق بين الثابت والمتغير، فكل متغير يدور ويترك حول ثابت، ويعطى المؤلف أمثلة عديدة من أجل التمييز بين الثابت والمتغير من لفقة القديم مثل ملك اليمين، وميراث البنات، وتعدد الزوجات، ووضع المرأة، والعلاقة بين المسلمين وغير المسلمين، والعزبة، وأمر المعاد، والسحر والحمد، والجن والشياطين، والربا والقسم التاريخي. وتغير الظروف يستلزم تغير الفقه طبقا لروح الشريعة واتجاهها نحو الزوجة الواحدة، والمساواة فى الميراث، والمساواة بين المسلمين وغير المسلمين، تطبيق الشريعة هنا يعنى تطبيق روح العصر روح التاريخ وروح للشريعة وليس للتوحيد بين السطنتين: الدينية والسياسية، وتلك أهمية الاجتهاد. لقياس مجاز منطقي، والسجاز قياس لغوي، فتفاعل لفقة والعقل والتاريخ من أجل تحديد للخطاب وتحديث المجتمع (٧٨).

إن المؤلف الصديق صاحب منهج، وصاحب قضية، ومبدع مشروع، ومؤسس مدرسة وليس ناقل علم محض فرب يكره ويتكلم به ويتفاجأ به أمام الجهلاء. مشروعه مدبر للأذنان يدعو إلى الحوار والفكر، به قدرة على نقد القدماء والإبداع والاجتهاد، لذلك خطئ ويصيب، ولديه قدرة على الانحام بقضايا العصر وقبول تعدداته، جامعا بين العلم والوطن.

ومع ذلك فالبحيرة والحكمة واللفظة ولحبة، فالمؤمن كس فطن. إن للعداء للخطاب الإسلامى المعاصر ولظاهرة للصورة الإسلامية والوقوف لها بالمرصاد أمر تنبأ به للفردوس. ولماذا لايم النقد بنفس العلمى والتركيز للخطاب الليبرالى

والخطاب القومى والخطاب الاشتراكى الناصرى والخطاب الماركسى؟ لم التركز على الخطاب الإسلامى وبالتالي الوقوف فى صف الدولة والخطاب الرسمى، وهى القاسم المشترك بين الباحث والمبحث؟ ومثلك أيضا نوع من المغالاة فى النقد لدرجة Cynism. لا يوجد شيء إيجابى. الكل معاب ونافس. كل خطاب يهبط إلى غير ما يقصد إليه، له ظهر وطان، وكفى عن سوء نية مبدئة وأهداف غير مطلة، وهذا صحيح فى مجتمع يغيب فيه النقد ويكره فيه النقاد، ويعم فيه الخطاب المزودج.

أستعمل أنا لسان الآخرين فى الفصل بين السطنتين: الدينية والسياسية والصلة بين الرعى والتقدم (لسنج) رعى بيان أن الإيمان إحساس باطنى يجرد العقل (أوغسطين، لمتنج، قوما الإيوانى، إسبيلوزا)، وبأن الرعى الأروى له بداية ونهاية (سارتر)، وأستعمل الثقافة الغربية لبوان الإيمان الفلسفى ضد الإيمان للرعى (كانط) ودراسة الدين دراسة تاريخية (فولتير) ولبيان إمكانية العقل لاستيعاب الوجود (هيجل)، وتحويل العقل إلى ثورة (ماركوز)، واكتشف عن الخطاب المزودج فى الثقافة الغربية (ياسيرز) «والصلة بين الإسلام والاشتراكية (دوتسون، جارودى) والصلة بين النقائد والنظم الاقتصادية (فيسر)، ولولا ذلك لحوصرت بطرقه أشد رما أنهيت الجامعة مجموعة من الباحثين وتحويل الفكر الجديد إلى مدرسة دالمة.

كان المؤلف الصديق يسارا إسلاميا ثم أصبح يسارا علمانيا معاديا للحركة الإسلامية دون تهمسها وعصرها وإصلاحها وإقامة الجسور معها. الأذلة سهل والصالح صعب، فأصبح تفرقة فى «الثرث والتجديد، ويظل هو ذراع التشريع الطويل، مغلب قلة، التبدلة الزمنية التى قدر لها أن تنفجر قبل الأول وقيل أن تنحدر إلى انتهاء عام، المصون والناس. المشروع الأم لا يفجر ولا يجرح ويترك ذلك للزمان، لأجيال دالمة. من الحكمة سقيان السم فى كوب العمل،

والدع بفتاز من حرير، تنسبه متبادل بيننا على مدى ربع قرن.

خامساً: من مفهوم النص إلى السجال السياسي.

هناك عشرة دراسات أخيرة تتراوح بين ١٩٨٧ - ١٩٩٣ على مدى خمس سنوات حيث بدأ التحول من الدراسات العلمية النظرية حول علوم التأويل منذ الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة حتى إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني، عام ١٩٩٣ إلى السجال السياسي. ولم يعد الحوار مع الكلل بين أحمد، وسبويه، والشافعي وعبد القاهر الجرجاني وموسى العلوم الأركل بل أصبح مع بعض رجالات الفكر والإعلام، الخطاب السائد بالمعنى الاجتماعي للثقافة. وسيم عرضها زمانها قدر الإمكان لتدريج المسار الموضوعي للأعمال العلمية والتحول من عقل الحساب إلى هم المواطن، ومن المعرفي إلى السياسي، ومن العلمي إلى الأيديولوجي وهو ما يعيبه على معظم المعاصرين.

١ - مفهوم النص (١) الدلالة اللغوية (٨٠)

وهي دراسة عن مفهوم النص ودلالته اللغوية بعد أن فتح المؤلف مجالاً جديداً في الدراسات الإسلامية المعاصرة عن النص والحوار هو نفسه الذي صدر تحته رائحته الأولى (٨١). ويصنار القارئ هل المؤلف يعرض نفسه من جديد أم يعقب مقالته الأولى؟ فهو يكشف عن الدلالة اللغوية للنص مع مقارنتها بدلالة اللفظ في اللغات

الأوروبية، ويتتبع مراحل التطور الدلالي من الدلالة العسية، والانتقال من الحسي ثم الانتقال إلى المعنوي ثم الدخول إلى الاصطلاح، وأصبح عند الشافعي أحد أنماط البيان، وعند الزمخشري الحكم الواضح، وعند ابن عربي الواضح الذي لا يحتمل التأويل والاحتمال. وأخيراً استقر المعنى وأصبح للنص معنى عدم الاجتهاد، المعرفة القطعية الكاملة والنهائية وهو المعنى الاجتماعي السائد حتى الآن، ولا يشير إلى أي أحد من المعاصرين الذين خضموا هذا المجال (٨٢).

٢ - مفهوم النص (٢) التأويل: مفهوم الثقافة للنصوص.

ولتكتل هذه الدراسة من الدلالة للتفوية للنص إلى التأويل للنص الديني وغير الديني على حد سواء ابتداء من تحليل معناه في القرآن وتزايد سبغ عشرة مرة في مجالات دلالية مختلفة مثل الأحكام والنزوى والأحاديث والتعبير والتفسير ثم تأويل السلام وتأويل الأنعام وتأويل الكتاب. وتنتقل الدراسة من التأويل في القرآن إلى النص في تعريفه المعاصر كمسألة من العلامات المنتظمة في نسق من العلاقات تنتج معنى كلياً يحمل رسالة سواء كانت تلك العلامات باللغة أي الألفاظ أو بأية إشارات أخرى. وبالزعم من ورود بعض الألفاظ للحدائث مثل السميوطي إلا أن الدراسة علمية تعبر عن عقل للعالم أكثر مما تعبر عن هم المواطن، بلا سجال أو نقد أو هجوم أو معركة مع أحد.

٣ - مركبة المجاز: من يقودها؟ وإلى أين؟ (٨٣)

وهي دراسة على بؤرة اهتمام المؤلف عبر عشرين عاماً من للدراسة والتأمل والبحث، تبدأ بصن عن ابن عربي بين التقصد المتبادل بين الإنسان والله، فقد أخذ لله الإنسان قصداً له وغاية بكلامه إليه، وأخذ الإنسان لله قصداً له وغاية لعبادته له. وبالزعم من موضوعية البحث وعلميته ومطابحه للنظري إلا أن الباحث يحاول أن

يعطي له بعداً اجتماعياً لا يظهر إلا في دلالات العاويين الفرعية مثل المجاز: معركة الوجود الاجتماعي على أرض البلاغة دين أن يظهر الوجود الاجتماعي. العنوان ملقزم والمضمون تقليدي وكأن المؤلف يريد أن يؤسس مجالاً جديداً للبحث في بلاغة المقموعين، ومثل «العراك حول اللغة: من يمتلكها؟» وهو بحث في اللغة الاجتماعية في صيغة محركة بين نظريتي التوقيف والاصطلاح، ومثل «محضين المجاز ورفاع الحقيقة»، وهو عنوان يصف المشروع للنكزي للفرزالي المناهض للمجاز والمدافع عن الحقيقة، ومثل «التحريك الدلالي، تحريك الدلالة للتفوية من هنا إلى هناك»، وهو تحليل لتوظيف الفرزالي للمجاز وأقرب إلى تجميع المادة العلمية بلا تعليق. وتظهر الأفكار الشائعة عند المؤلف في دراساته السابقة مثل نقد الوساطة الأشعرية، كما تظهر بعض أنماط الحدائث وعلموها مثل السميوطي والسميوطي، والتأويل هو الوجه الآخر للمجاز وأداته.

وتنتهي الدراسة إلى المائدة بضرورة فقه ارتباط مركبة السجال بقاطرة الدين والعقيدة حتى يمكن القضاء على حالة الارتباك والشوش في فهم الظاهرة بل وفقه ارتباط مركبة الحياة كلها بالدين والعقيدة حتى يمكن التحرر من هيمنة النصوص الدينية، وفقه ارتباط الدراسات اللغوية والأدبية أيضاً من مجال الدين والعقيدة، وهو نداء مستحيل نظراً لخروج موضوع السجال من ميدان العقيدة والدين بل ومن مجال الحياة ذاته في الاتصال بين الذات والتأثير المتبادل بينهما. السلب ترمز الواقع مخالف، والوقوف في اللاتاريخانية أحد مظاهر البورتويا والبحث عن المعرفي الخالص الذي لا وجود له إلا في الواقع الاجتماعي.

٤ - محاولة قراءة المسكوت عنه في خطاب ابن عربي (٨٤)

وهي دراسة شعبية تحول علوم التأويل من الخاصة إلى العامة، ومن رسالة الدكتوراه «التأويل عند ابن عربي» إلى مقال في مجلة «الهلال» الغراء، وتبدأ الدراسة بنظرة

كثية على مشروع ابن عربي كرد فعل على الصراعات العرقية والطائفية في الأندلس المتصاعدة بين الديانات الثلاث: اليهودية والمسيحية والإسلام بل والديانات الوثنية الأخرى، توجيهاً للبشر، وتوصيهاً للكون كجهايات للتوحيد الإلهي، وتصدر الدراسة في وقت كان مجلس الشعب المصري يكثر فيه ابن عربي ويطالب بمصادرة الفتوحات الملكية لإهاء الناس عن معاهدة الصلح مع إسرائيل والأزمة الاقتصادية وتغير السياسات العامة، وتعتمد الدراسة على كثير من نتائج المستشرقين وبعض العرب النابحين مثل الجاهري.. وتبدأ بتحليل مضمون الخطاب لكشف عن الدلالة الأيديولوجية فيه طبقاً لقدرة المؤلف الخالقة في التمييز بين الأيديولوجي والعرفي، البرجماني والنظري، ثم تعرض مفهوم التآويل وتيقية المفاهيم النظرية؛ فالتفكير على التمسك وحده يؤدي إلى تلك منظومة السياق المتصاعدة للخطاب والنص القرآني في علاقة متبادلة مع لصوص أخرى مثل سجع الكهان ولبروات العرافين والشعر ثم تحول من نص منتج إلى نص منتج. ويشير تولد النصوص إلى عملية تفاعل خفية على درجة عالية من التعقيد. ويعلم ابن عربي أن يجعل المنظومة اللغوية هي المنظومة الأم ونموذج الإبداع، وهو لا يولل القرآن بل يرتد إلى الأصل المؤسس لكل النصوص ومنها القرآن. ويعتبر هذه الدراسة من السهل الممتنع الذي لا يتنازل عن عمق التحليل المتخصص ويسأله العرض لجمهور القراء.

• ثقافة التنمية وتنمية الثقافة (٨٥)

هو موضوع يطلق إليه عديد من الباحثين عن الصلة بين الثقافة والمجتمع (٨٦). كيف تم تنمية الثقافة بلا ثقافة للتنمية؟ وكيف تم ثقافة للتنمية بلا تنمية للثقافة؟ فالثقافة والمجتمع في جدل مستمر دائري لا فرق بين البداية والنهاية، بين الموضوع وتلقض الموضوع. ولما كانت الثقافة في المجتمعات التراثية مرتبطة بالدين، أصبح الموضوع أيضاً مشابهاً لموضوعات الدين والتدنية، الثقافة والتنمية.

وقبله وضع السؤال نفسه: ثقافة الفقر أم فقر الثقافة (٨٧)؟ والهدف من وضع هذه التساؤلات من مجموعة من المفكرين المعاصرين هو الإسهام في عملية التغير الاجتماعي؛ فالثقافة والمجتمع واجهتان لعملة واحدة.. لا توجد ثقافة مطلقة ولا تنمية مطلقة.. كلاهما ظاهرتان اجتماعيتان تاريخيتان.

وتكتمن الدراسة قسمين غير مرتقنين: الأول: العقل للعربي بين سلطانين، والثاني: الذاكرة بين الصور والإنبات. الهدف من القسم الأول ترصير العقل العربي من السلطانين الديني والسياسي؛ سلطة النص وسلطة الحاكم، وكلاهما سلطة في المجتمع، ينقد السلطة في المجتمع وبين خطورتها على تنمية الثقافة، فالثقافة سلوك اجتماعي، والعقل العربي محاصر بين هاتين السلطتين؛ سلطة النص والسلطة السياسية منذ العصر الفرعوني حتى الآن، مما جعل التقدم الاجتماعي مرهوناً بالسلطة حتى أصبحت مشكلة المثقف العربي أنه يمارس إنتاج الفكر وعيه على السلطة السياسية (٨٨).

والهدف من القسم الثاني بيان حصار لعقل العربي في التاريخ بين هاتين السلطتين وصحو الذاكرة الجمعية وتنشيط الوعي التاريخي.. فقد اتحدت السلطانان الدينية والسياسية منذ الأمويين بفعل الداهية عمرو ابن العاص ومطالبته بالتحكم ورفع القرآن على أسنة الرماح. بدأت الخدمة بتأويل رجل الدين، وبخداع رجل السياسة، واستمر الحال كذلك بترسيخ التقرارات السبع في قراءة واحدة؛ لهجة قريش لصيانة قريش، واستعمال عثمان مبدأ للتأويلقرائية؛ للتميم الذي ألبس له إياه ضد الثوار عليه. ثم تحول النص الأشرى إلى نص سطوي في أصول الدين وأصول الفقه، وتم هو كل نص آخر من الذكورة الجمعية يعترض على السلطة وتجنبت للنص السلطوي الذي تحول إلى ذاكرة جماعية تصدح للقمع والتزييف، ومن ثم يكن الطريق إلى التحرر هو تحرير العقل من سطوتي النص والسياسة، وتحرير الذاكرة من علمتي المحو والإنبات أي تحرير

الثقافة من عوالم النمو؛ فالماضي مازال قابلاً في الحاضر، ولا يمكن تحريك الحاضر إلا بعقده من أسر الماضي، وقد يوحى هذا التحليل ببعض الحتمية التاريخية السلبية، وحدة السلطتين الدينية والسياسية تؤدي بالضرورة إلى التمتع مع أنها قد تؤدي أحياناً إلى التحرر مثل أحمد طاهر الهكسون، وصالح الدين فاهر الصليبي. ليس المهم في الوحدة أو الفصل بين السلطتين بل المهم في توليف ذلك في قضايا التنمية الثقافية والتغير الاجتماعي والثورة الوطنية. وكثيراً ما تعود الشعارات نفسها في كل دراسة مثل الاتهام بالثقافة والسياسة؛ سلطة النص لكل خطاب موضوع التحليل، بل ويمتد الأمر إلى تعميم الحكم على العقيدة العربية ذاتها؛ فهي عقلية تبريرية تراطولة لا فرق بين أشرية ومغزلة؛ فقد تحول المغزلة أيضاً إلى تبريرين مترادفين في محنة خلق القرآن، كما وقع من المدثون ركني نهج محمود في الوسطية في الفكر لأنه عربي بين ثقافتين، وعبد الحميد إبراهيم في الوسطية في الأدب، وشجان ما بين الاثنين في صدق القلم كما استعمل الدين في الخطاب السياسي المعاصر للتبرير الاشتراكية العربية والتزييف بينها وبين الماركسية العلمية أحياناً، وبينها وبين الرأسمالية أحياناً أخرى وكان الانتقال ضروري من إحداها إلى الأخرى، من الإخوان إلى الماركسية كما يحدث عدد كبير من المؤلفين، مفكرين وصمغيين وباحثين. أسأ الاتهام بالأيديولوجي لكل تقابل في الخطاب بين الديني والسياسي فإنه تظهر معنى نظري لا وجود له في الثقافة باعتبارها ظاهرة اجتماعية مما يقع المؤلف أحياناً في تناقض بين هم العالم الباحث عن النظرى المعرفي الخالص وهم المواطن الذي يكشف عن الأيديولوجي المعلى داخل المعرفي للنظرى.

ويضع الباحث القسوميين والسلبيين والصهاينة في السلة نفسها.. فقد وضع القوميون العرب والذين أساسين للأيديولوجية للقومية وكذلك الصهيونية مع أن القومية العربية لا تقوم على العرب بل على اللغة والثقافة والتاريخ وتجعل الدين تراثاً وثقافة

وحضارة، ولاتقوم على محور القوميات الأخرى ولا تستند إلى التوسع والعدوان. أما السلفية فإنها وإن قامت على الدين إلا أنها لا تقوم على العرق بل هي أممية توجد بين الشعوب والقبائل والأجناس والأمم في إطار التوحيد.

والحقيقة أن هذه الدراسة مثل غيرها وإن كان لا يمتنع منها أنها مع من منذ من كما هو الحال في الدراسات الأخرى إلا أنها تقوم على إدانة الواقع وتكفيره واستبعاده والاستعلاء عليه كما هو الحال في الخطاب السلبي. ليس المهم إدانة الواقع كما هو الحال في «معالم في الطريق» بل تغييره وإعادة بذائه وتربيه. ليس كل شيء مدان في الواقع ولا رفضاً في كراهية الناس والبشر Cynism وتخليق علينا المثال الشعبي، لا يمجبه المحجب ولا الصيغاس في رجب، هذه الذنائيات المتعارضة بين العلم والأيدولوجيا، بين المعرفي والنفسي، بين النظري والعمل، بين العقل والتجربة، بين الجبرية والفرقية، بين الاختيار بين البدائل والجمع بينها، بين الطمأنينة والسلفية إنما تعبر عن رغبة مكبوتة في الفضائل، ولا تختلف عن ذنائيات «معالم في الطريق» بين الإسلام والجاهلية. الله والمجاهرة، الإيمان والكفر، الحق والباطل، لذلك يرفض التفريق بين المعتدلين والمعتدلين، ويصير الإسلام السياسي في حيرة بين السلفية كمعارضة والسلفية كمتطرف.

ويصل الأمر إلى التحدى والمزايدة، تعليم الدين للمسيحي مثل تعليم الدين الإسلامي، وضرورة قبول طلاب غير مسلمين في الأزهر مما يجعل الباحث خارج

التاريخ بالرغم من اتهام الخطاب للعصر بالماتاريائية. ليس القضية في الوقوف من الخارج ونقد الداخل بل الوقوف في الداخل ونقده من الداخل، مرجعية للنص والدين طيبة المرحلة التاريخية التي نمر بها وليس المهم إدانتها للإعلان عن الواقف بل نقلها من مرحلة إلى أخرى بالتأويل حتى يرتكن النص على جانبته التقدمي بدلا من ارتكابه على جانبه المحافظ فيحدث الزلزال وكما ينتقل العالم من فوق قرن للثور إلى للقرن الثاني كما هو الحال في التصورات للشعبية. ما أسهل الطوباوية والإغراق في اللحنات وما أصعب تغيير الواقع قيد شجرة. لسنا جيل الطماء بل جيل المهدين لجيل العلماء. يسهل الاتفاق مع الباحث في النتائج، يصير العقل من سلطة النصوص الدينية وإطلاقه حرا وتجادل مع الطبيعية والواقع الاجتماعي والإنساني بدلا من الدوران في ملك السلطتين الدينيية والسياسية، ولكن الخلاف حول الوسائل: إدانة كل شيء مناسحة مما قد يؤدي إلى سول دماء الناطح إذا كان المطروح حائلا أم خلفة الحائط، مرة إلى البراء ومرة إلى الإمام حتى يقع أمام أول هبة ريح؟

٦ - التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية: سلطة النص في مواجهة العقل (٨٩)

وهي دراسة ذات عدوتين: الأول التراث بين الاستخدام النفعي والقراءة العلمية وهي محاولة لنقد الخطاب التطويري المعاصر ونقطة من الاستخدام النفعي إلى القراءة العلمية، والثاني «سلطة النص في مواجهة العقل» من أجل نقل الخطاب التطويري المعاصر من سلطة النص إلى سلطة العقل.

والتراث يعني في وجداننا المعاصر التراث الديني لأن الدين هو مكون الأول، ويلج السؤال عليه لأننا مازلنا في مرحلة اتصال معه ولم تقطع عنه كما هو الحال في الوعي الأوروبي ولم نتجاوز معه كما هو الحال في الوعي الياباني، فالإشكال صحيح: كيف يتقدم العربي مرتبطا بترائه الذي به أسباب معوقاته وتقدمه في أن واحد. كيف

ينتغم إلى الأمام وعينه إلى الوراء كي يستد منه العون أو فلك إساره منه، فالتراث لا يبنى بالضرورة الخمود والسكون بل هو ثرات محتشبه، به السكون والحركة، الفسود واليقظة. واختزال التراث في التراث الديني، ثم اختزال التراث الديني في الخطاب الأشعري شيء طبيعي لأنه هو الخطاب السائد في الوعي العربي المعاصر.

ولما كان الوعي العربي المعاصر بين ثقافتين، الثقافة الموروثة والثقافة الرائدة وكما تم اختزال الموروث في أحد جوانبه ثم اختزال الوافد أيضا في أحد جوانبه وهو ثرات الاحتلال والغزو أو ثرات العلم والتقدم، وهو شيء طبيعي فلكه صورة الآخر في الوعي العربي المعاصر، الداء والدواء، في حين أن الوعي العلمي بالتراث، بخرات الأنا وبتراث الآخر هو الذي ينتقل الوعي العربي المعاصر من مرحلة الاستخدام النفعي إلى القراءة العلمية بالنسبة للوافد، ومن سلطة النص إلى سلطة العقل بالنسبة للموروث.

وتنقسم الدراسة إلى ثلاثة أقسام دون عدارين فرعية لها. الأول عن معنى التراث في اللغة ووظيفته، فإذا كان التراث يعني في المعرف الديني، فإن الدين يعني في الأسلاك الشفيرة أو السنة أو طريقة الحياة، وفي اللغة يعني السنة لمانسية. ويهاض القرآن التمسك بالتقاليد وإتباع سنن الأقدمين ويحل محلها، ولم تكن أقوال الرسول قرانا ملزما كالقرآن بل كان الرأي والمشورة «لأنهم أعلم بشؤون دنياكم». سنة الوعي المطابقة للقرآن ملزمة في حين أن سنة العادات متغيرة وليست ملزمة، ثم تحولت السن كلها إلى إلزام بفعل تقنين الشافعي لأسول الفقه وتقنين الأشعري للفقهاء، فحولت إلى ذاكرة جمعية تتحكم في العقل والاجتهاد. ويحل الغزالي ذلك سياسة الدولة، ولم ينجح ابن رشد في فك العقل من الإسار فكان آخر خط للدفاع. وبعد أن تم تثبيت النص تحول إلى منتج للنصوص كما هو الحال في التفسير وفي شرح المسنون والحراشي على الشروح والتخاريج على العواشي.

أما القسم الثاني فإنه يبين تداخل السلطة السياسية مع السلطة الدينية في الموروث مما

أدى إلى ركود الواقع العربي وجموده منذ سيطرة القبيلة على الدولة، وقرش على بقية القبائل، وظهرت الشعوبية في الثقافة العسكرية في السياسة، ووضعت بعض المبادئ الفقهية لتعزيز الركود الاجتماعي مثل دوره المفسد مقدم على جلب المصالح، وهو أحد المبادئ الفقهية الذي يقوم على تصنيف المصالح سلبا ولا يعزز الركود الاجتماعي. وقد أسهم الاستشراق في ذلك عن طريق رؤيته للتراث على أنه التراث الديني، فأصبح المرجع هو النقل لا العقل، وأصبح الإسلام هو مخزن التراث لإبنا، إسلام ناهييون وهنكل ومؤسس حزب البعث، وأصبح الاستعمار استمرارا للحروب الصليبية. وبدأ الخطاب التنويري المضاد يرى في الإسلام التنويري شرط التقدم وليس سبب التخلف كما هو الحال في الخطاب الاستشراقي.. هو إسلام أصول الفقه الذي لا يختلف عن فلسفة التنوير والتجديد والتجريب العقلين وحقوق الإنسان الطبيعية. فقد تقدمت أوروبا بهذا الإسلام التنويري فأصبح لديها مسلمون بلا إسلام وفي الغرب إسلام بلا مسلمين، واستمر الخطاب التنويري في هذا الترفيق منذ الظهراوي حتى زكي نجيب محمود، يحاول إعادة حلا التديم دون هدمه، تلوينه دون تأويله، يستخدمه نفعيا ولا يقرره علميا بما في ذلك مشروع التراث والتجديد، كأحد فلول مشروع النهضة! لا فرق بين هذا الخطاب والخطاب السلفي النفعي والخطاب الصهيوني المنصري! لكل نفعي التقائ سلفي شعوي عربي، يقوم على وصي زائف بالثراث.

أما القسم الثالث فإنه يطلق المقولات السابقة على خطاب زكي نجيب محمود في إحصاء السنين، كمثال للخطاب النفعي التجديدي في التقاء الرائد مع الموروث، وبعد استعراض المراحل الفكرية الأربع للفكر العربي: مرحلة التعرف على الحياة الثقافية، ومرحلة الارتحال إلى الغرب، ومرحلة الانخراط في الحياة الفكرية ثم مرحلة اكتشاف الهوية. والسبب في فقر هذا الخطاب هو أنه ظل أسير خطاب النهضة، اللحظة التاريخية التي أنتجته، والذي يمحصر في

الإيمان بقيمة الحرية الفردية والاجتماعية وكما عرضها أحمد لطفي السيد وعهاين محمود العقاد وفهم الحياة على أساس التطور وكما عرضها من قبل شبلي شميل وسلامة موسى وإسماعيل مطهر، وكان السجال بين الخطابين في ردود الأفعالي على ريتان ومحمد عبيد على هاتولو والعقاد على المستشرقين، ووقف للخطاب السلفي للخطاب التنويري بالمرصاد، ويكفر طه حسين وعلى عبد الرازقي مما يكشف عن أزمة العقل، كما كثر متولاي الشعراوي توفيق الحكيم، فتراجع الخطاب التنويري وتم تقوير علوان طه حسين، في الشعر الجامعي، إلى «في الأدب الجامعي، وعنوان زكي نجيب محمود من «خرافة المينافيزيكا إلى «موقف من المينافيزيكا»، تمبر أزمة العقل عن ازديجية المثقف التنويري السلفي والذي يجمع بين الوافد والموروث. ومع ذلك لم يشفع له ذلك من أن يكون عرضة للهجوم من الخطاب السلفي. أما الظهراوي ومحمد عبيد فقد فصلا بين العقيدة والشريعة، الأولى ثابتة من التعماد والثانية متحركة لامتنع من التعامل مع الوافد، وفي مثل ثنائية الخطاب التنويري بين الثقافة منا، والعلم من غيرنا، والجمع بينهما هو الحل، بين الأصالة والمعاصرة، امتحانا من الظهراوي حتى زكي نجيب محمود حتى «التراث والتجديد، بجهتيه الأرائين: «الموقف من التراث القديم، وكما وضعت في «من العقيدة إلى للشورة، والموقف من التراث الغربي وكما وضع في «مقدمة في علم الاستغراب»، وهو المشروع التثاقلي الترفيقي نفسه الذي يبحث عن حلول وسط لإنهاء كل المتناقضات، وعن علة واحدة تفسر كل شيء، ومنهج هذا الخطاب هو المنهج التحليلي التنويري وليس المنهج العلمي، ومع ذلك فقد استطاع ترضيع الأفكار والاعتماد على تحليل اللغة ويهان حضور الماضي في الحاضر والوقوف مع العقل مند للامعقول والدعوة إلى ممارسة حرية الفكر والنقل.

وكذا تكرر الأفكار نفسها في معظم الدراسات فقد حصل السلف على عدة

مفاهيم - مفاتيح يحل بها كل المغاليق والأسرار: الوسطية، التثاقفية، التوفيقية، الأيديولوجية، للنفعية. كما وقع أسيرا للمغريات والشاميات نظرا لما في الخطابين الثنائي (برهان غليون) والغربي (محمد عابد الجابري) من حداثة، وأحكام نظري للخطاب، وتقد لكل شيء، وذلك مثل كدرة استعمال العقل العربي، القبيلة والدولة، الذاكرة الجمعية. يتسو على التراث في حموة القسوة على الحاضر فمعتبر القياس مجرد توليد تصوص مع أنه تعدية الحكم من الأصل إلى الفرع لتشابه بينهما في اللغة، فاختزاله إلى توليد النصوص لإحفاف بالتحليل وهو صائب القياس ومادة المنهج التجريبي. ويقتض للنص إلى اللغة والسلطة مع أن النص استجابة لواقع بديل أسباب النزول، ولتطور الزمان بديل الداسخ والتدسوخ، ويقتو على الخطاب التنويري منه الظهراوي حتى التراث والتجديد، ويعتبره نفعيا لا علميا، يقرم بالتاريخ لا بالتأويل، بإعادة الصلاة لا بإعادة البناء، وسطيا بين الماضي والحاضر، بين الوافد والموروث، يمثل الوعي الزائف في تقابل الوعي العلمي الشعري، لا فرق بين وبين الخطاب السلفي والخطاب الصهيوني؛ فالكل عودة إلى الأصالة، الدين والعرق! وهذا ظلم لخطاب التنوير، ورغبة في تجارزه قفزا دون تطوير وإكمال. إن فشل الخطاب التنويري لا يقتضى هدمه بل تجديده وإعادة صياغته لأنه مازال يمر عن طليعة المرحلة التاريخية التي يمر بها المجتمع العربي الإسلامي. ولماذا التماخض بين البنية والتاريخ، بين التحليل الحي النفعي العلمي للتراث والوعي التاريخي به، بين دور المواطن ورعاية العالم! لقد أكدت الدراسة من المناهجيات وتقديم البدائل والتقفز فوق المراحل، والتخلي عن الواسر الإسلامي إلى الواسر العلماني كما لتقفز آخرون من الواسر العلماني إلى الواسر الإسلامي. تخرج من التراث والتجديد، وتريد تجارزه بتحليلاته وأفكاره وتصويراته وتداخه ولكن شتان ما بين إشعال القباب وإشمال الحريق.

٧ - إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني. (٨٩)

وهي دراسة كبيرة في مجموعة الدراسات الصغرى. تنقسم إلى ثلاثة أقسام وكل قسم إلى فقرات دون عناوين جانبية رئيسية أو فرعية (٩٠). وتتمحور موضوع إهدار السياق في الفكر العربي الإسلامي وتحاول خلق نمط جديد من الفكر القائم على أساس علمي في دراسة التراث. وتبدأ بأهمية علوم التأويل للنصوص عن طريق السياق وألن إخراجا للنصوص من مرقعها، وبإكتشاف قوانين تشكل النصوص في سياقها وباست مفارقة له. ويدون السياق لا يمكن الوعى بالتراث وصيا علميا ولا أصبح متحزلا عن حركة التاريخ متقوقعا في إسرار الماضي. يهدف البحث إلى الكشف عن ظاهرة إهدار السياق في تأويلات الخطاب الديني وأثارها الاجتماعية والسياسية في ثلاثة أقسام: الأول يبين أوجه التماثل بين النصوص الدينية والنصوص غير الدينية من حيث قوانين التشكيل والبناء والنداج الدالة دون إغفال خصوصية النصوص الدينية، والثاني يرصد الكيفية التي يحجاهل بها الخطاب الديني إشكاليات السياق مثل التفسير العلمى للنصوص الدينية الذى يهدر السياق الثقافى والحاكمية التى تهدر السياق التاريخى فى أسباب النزول والسياق السردى للقرآن وللنصوص، والثالث يبين الأثر الفكرى والاجتماعى والسياسى لتحجاهل الخطاب الدينى سياقاً الذى تكمن فيه على مستوى الرعى العام ووعى الطبقة المثقفة والمؤثرة فى الرأى العام.

أولا ليست النصوص الدينية مفارقة لبنية الثقافة واللغة التى كحدث بها، لذلك بحث

اللتقاء حقيقة الكلام الإلهى قديما أم مخلوقا ودرس عبد القاهر الجرجاني إعجاز القرآن من خلال قوانين الشعر وإسرار البلاغة ولا يمكن فهمه دون النصوص السابقة عليه، فنصوص الكهانة والسحر والتى حاروها وجادلها ونقدتها وبين مؤزته عليها. لذلك فصل للتقضاء أسباب النزول وعلم المناسبة بين الآيات والسور، وبينها التفرق بين الخطاب المكى والخطاب المدينى، وميسزوا بين مستويات القول ذاته من تمثيل وتصوير وقصص وأسر وجدل وتهديد وإثارة وإيماء، وفرقوا بين المعارف والمكتوت عنه فوما سى بغضن الخطاب أو لحن الخطاب.

ثانيا: يقوم إهدار السياق على تجاهل هذه المستويات كلها فى الخطاب الدينى لحساب نص مفارق لا وجود له الا افتراضا، ويتجاهل جدلية الإلهى والإنسانى والمقدس والدنىوى فى بنية للنص، ويحب فسوق مستويات السياق لإنتاج الأيديولوجيا حسب ظروف النزول والمصر فيصبح النص هو المفعول والأيديولوجيا هو الفاعل. والنموذج على ذلك كتاب «القرآن والكتابة» من أجل قراءة عصرية توفى بين القرآن كنس أزلى وبين العقائق التاريخية المعروفة اعتمادا على أسباب النزول والناسخ والمنسوخ والتأويل العلمى (٩١) وتبدأ المعالجة بالفكرية الصربية المعروفة من ابن عربى بين النبوة والرسالة، الأولى إلهية أزلية ثابتة والثانية متغيرة تاريخية متطورة، الأولى من صفات الله أما الرسل ضمن صفات البشر. الكتاب مؤلف من كتب عدة كما هو الحال فى كتب الفقه يشمل الحكم والمتشابه ونوعا ثالثا هو الفصل والراسخون فى العلم يدركون هذا التقسيم ويأولون المتشابه والمفصل مثل البيهقى والحسن بن الهيثم وابن رشد ونيسون وآينشتاين ودارون وكمانط وهيجل! القرآن متشابه لادلائه على النبوة بينما الرسالة محكمة. والإ نزال هو نقل النبوة إلى الرسالة والقرآن إلى أم الكتاب. والتأويل العلمى للقرآن أحد وسائل الرطب والتوسط بين الإلهى والبشرى، بين المطلق والنسبى أصبحت له مؤسساته بباكستان والسعودية، يؤخذ العلم الغربى ثم يلحق به الفكر

الإسلامى تألها ومبرزا ويقم التأويل العلمى باكتشاف الحقيقة الشرعية ثم الحقيقة العلمية ثم فى تطابق الحقيقتين معا وهذا هو وجه إعجاز والهدف هو رفع التشكك فى صحة القرآن وإثباته بالعلم والنموذج الثانى لإهدار السياق، الحاكمية التى تهدر السياق التاريخى وأسباب النزول والسياق الداخلى للقرآن، فالحكم لا يعنى الحكم بالمعنى الحديث بل الاسترشاد فى السياق السجالى مع اهل الكتاب.

ثالثا: يندو الأثر الاجتماعى والسياسى لإهدار السياق فيما حدث فى انقسام الخطاب العربى إلى موقفين فى أزمة الخليج عام ١٩٩٠ كل خطاب يدعى أنه يحارب الشيطان دفاعا عن الله، خطاب أنصار العراق وخطاب أنصار الكويت وأمريكا وكذلك معظم موضوعات المعصر مثل فرائد البروك والربا، والشورى والديموقراطية والظلم والدين، والفنون والأداب، وخروج المرأة للعمل، والمصجاب والسفور، ويؤدى هذا الخطاب إما إلى التجهية إلى العلم الغربى أو التبعية إلى المواقف السياسية المحلية وينتهى الإبداع الفكرى والثقافى.

والحقيقة أن الدراسة استلخاف للجهود السابقة وفى نفس الاتجاه تكرر بعض مقولات «تقد الخطاب الدينى» وتعامل مع نفس المفاهيم كأسلحة ماضية، القراءة الأيديولوجية، التأويل العلمى، التأويل، للتاريخانية، القراءة المفرضة. وتخلل ذلك للفاظ الصحافة مثل السمبوليقى وأسماه المحدثين مثل دى سوسير وجاكسون ولوفمان ويورك وآرائهم وموافاتهم ويأرخ أحيانا بالميلادى، فالقرن الثانى هو القرن السابع. مازال الميزان العدل بين الموروث والرافد غير مستقيم، مرة يميل إلى هذا الجانب، ومرة يميل إلى الجانب الآخر. الأيديولوجى هو الشيطان والمعرفى هو الملاك. فخطاب للنص قصد متجاهل بين المرسل والمستقبل لكل منهما أيديولوجية السلبية، والمعرفى هو الإطار المشترك بينهما وهى تفرقة تقوم على التطهر والطوباوية على تمى التمييز بين مهمم المواطن ويحث

العالم الأيديولوجي هو الذي يربط بين النظر والعمل، بين المعرفة والممارسة. يبحث عن التنازلات «المعققة»، وهو ما لا يوجد له فلا يوجد تأويل صواب مطلق ومادونه خطأ وباطل. القراءة من أجل التأويل وإعادة لبناء لا تتطلب باستمرار التاريخ فالبنيّة شيء والتاريخ شيء آخر. لم يحاول هوسرل بحث تاريخية نقد العقل الناقص، بل قرأه أي أعاد بناءه وتوظيفه وتأويله بالتجوير عن المسكوت عنه عند المؤلف أو عن المرغوب فيه عند القارئ، ولم يحاول هيدجر البحث عن المعنى الموضوعي التاريخي الصياقي لخصوص السابقيين على سقراط بل أولها بحيث تكون حاملًا لروايته. هناك فرق بين دور المؤرخ ومهمة الفيلسوف بين الطالب والأساذ بين طالب مرحلة الليسانس وطالب الدراسات العليا، نقرأ للدراسة الماضية في الحاضر ونسبر في خط التراتج والتجديد قريبة منه بعيدة عنه. تقع في المبالغات والمزايدات وتذفع الأمور إلى أقصى حدّها

بحيث تصبح تفريحا ؟ على الأصل والجذع كما هو الحال في الفرق. مقال ذلك الإعلان عن مكان للملحدّين في وسط الأمة إشارة للناس مع العلم بأن الإلحاد لا وجود له، فكل إنسان مؤمن بشيء قلن يقبل مواطن مهما كانت عقيدته أن يكون في موقع مواطن الدرجة الثانية أو الثالثة فضلا عن أن الشريعة الإسلامية لا تقبل الملاحدة تحت حمايتها، ولما فهم أية درجة من درجات المرافقة، إنه السيوف أو الإسلام (٩٧). إن الانتقال من ناز العلم قد يؤدي إلى حريق الوطن. يسكب الزيت على النار ومهمنا إطفاء الحريق.

٨ - خباسة: هل حان وقت الانفجار؟

لقد تطور المؤلف من البحث النظري للخاص إلى السجال اليومي، ومن هموم العالم إلى هموم المواطن، ومن البحث المستمر إلى الإعلان المباشر منذ الاتجاه العقلي في التفسير عند المعتزلة و التأويل عند ابن

عربي، والذي بلغ الذروة في «مفسهم النص»، دراسة في علوم التفسير. ثم بدأ التحول في «اشكاليات القراءة وعلوم التأويل»، أقل إحكاما ونظرا حتى ومنح السجال العلني والصدام مع الخطاب اليومي السائد في الإمام الشافعي وتأسيس الأيديولوجية الوسطية ونقد الخطاب الديني والذي انتهى بمجموعة من المقالات في السجلات الثقافية غير المحكمة كشباب ثقافي عام (٩٣)، صحبح أن العمل العلمي في الرسائل التحميمة يتطلب الاعتراف من أجل البناء للنظري. كما أن العمل خارج القاهرة، وساحة الوضي، في اليابان مثلا، يعطي الفرصة للعمق والتطور وعدم الاستعجال في معارك الحياة اليومية. سآزال في العمر محسب لإيجاد الوحدة العنصرية بين المعتزلة وابن عربي، بين التراث القديم والتراث الغربي، بين حصن حنفي وجابر عصفور وعبد المحسن طه بدر. ■

المهامش:

- (١) انظر دراستنا ثورة الجماهير عند أوريجيا إلى جاسيه بلي، دراسات فلسفية لتأويل المصيرية، القاهرة ١٩٨٧ ص ٤٤٦ - ٤٨٦
- (٢) كتبت هذه الدراسة منذ تعرض للمصاحفة لتقصية حرية البحث العلمي في الجامعة على مدى عدة أشهر بدأت في القاهرة، واستؤلفت في طرابلس وانتهت في كيب تاون.
- (٣) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، البنية العامة لتفسير الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٣.
- (٤) تقدم بمصطلحها إلى القرطبية إلى أساذ مسامد باستثناء التأويل في كتاب ديوبه، الذي كان من ضمن الأعمال المقدمة للقرطبية إلى درجة أساذ.
- (٥) المصدر السابق ص ١٣ - ٥٠ وشرحت من قبل في «فصول، القاهرة، أبريل، ١٩٨١.
- (٦) الدولة أشبه بالمية في البداية والقف العربي في النهاية وما بينهما حالة التروية.
- (٧) المصدر السابق ص ٥١ - ١١٨ شرحت من قبل في كتاب، أنظمة التلامذات في لغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السموطيا، بالاشتراك مع
- موزاقسم دار إلهي المصرية، القاهرة ١٩٨٦.
- (٨) المصدر السابق ص ٥١.
- (٩) المصدر السابق ص ١١٥.
- (١٠) المصدر السابق ص ١٢١ - ١٤٨.
- (١١) المصدر السابق ص ١٤٩ - ١٨٢.
- (١٢) المصدر السابق ص ١٤٩.
- (١٣) المصدر السابق ص ١٤٩.
- (١٤) المصدر السابق ص ١٥٠.
- (١٥) المصدر السابق ص ١٧٩.
- (١٦) المصدر السابق ص ١٨٣ - ٢٢٠.
- (١٧) المصدر السابق ص ٢١٦.
- (١٨) المصدر السابق ص ٢٢٣ - ٢٤٧.
- (١٩) المصدر السابق ص ٢٤٥ - ٢٦٥.
- (٢٠) انظر عرضنا لمفهوم النص في فصول.
- (٢١) مثل لطفي عبد الباقع، مصطفى نصف، شكرى حواد، جابر عصفور في النقد والإبلاغ.
- (٢٢) المصدر السابق ص ٩.
- (٢٣) وقد سمقتها دراسة الأيديولوجية الوسطية التطويقية في فكر الشافعي، مجلة الاجتهاد بيروت العدد الثامن ١٩٩٠ وتأسيس الأيديولوجية الوسطية، سينا للنشر القاهرة ١٩٩٢.
- (٢٤) قراءة النص، في «دراسات قصصية لتأويل
- مصرية للقاهرة ١٩٨١ ص ٥٢٣ - ٥٥٠.
- (٢٥) أحمد المؤلف أيضا على بعض التراجع القديمة مثل تاريخ البصري (٣ مرات) ولغوي ابن الصلاح (٣ مرات)، والإتقان للسيوطي، والبحر المحيط للزركشي - والإمامة والسباسة لابن خزيمة، والموافقات للشاطبي (رُك منها مرة) كما اعتمد على بعض اجتهادات المعتدلين مثل يعقوب بك وحنن الشافعي، وجابر عصفور وسيد قطب (كل منهم مرة) ولكن الجابري في تكوين العقل العربي (مرتان) وديوان السود في مجلة الاجتهاد (مرتان) وأحمد أمين (مرتان).
- (٢٦) مثل: الرازي: مناقب الشافعي ص ١٧ ص ٥٣.
- (٢٧) «تترات والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة ١٩٨٠ من ١٩٧٧ - ٢٠٠٢ علم أصول الفقه في دراسات إسلامية ص ٦٥ - ١٠٢ مآذا يعنى البصار الإسلامي ؟ في مجلة البصار الإسلامي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة ١٩٨٠ ص ٣ - ٥١ وأعيد نشرها في «اليون والتراث في مصر ١٩٥٧ - ١٩٨١ الجزء الثامن: البصار الإسلامي والوحدة الوطنية، مبدولي، القاهرة ١٩٨٩ ص ٣ - ٥٢.

السواى للسيطر واليهودى فإنها تفعل الشيء
 ذلك فى الواقع المعاصر من خلال اتصالاتها فى
 الخطاب السلقى، وقد حدث هذا ويحدث
 بعصر النظر عن الربا والتمارض الذى يتر
 على السطح بين السلقى والخطاب السواى
 السلقى المصدر السابق ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٤٩) إن ما يبدو من توسيعه لاجل لغائية الكتاب
 ليس إلا نزع من التكريس - الأيديولوجى
 لسلطة التفسير، وكل اجتهاد لا يفتق السلقى
 من موقف المحصن لسلطة التفسير
 ولشروطه لكل مجالات الحياة الإنسانية يوصله
 فى إطار الاستحسان ومهاجمته ويضعه فى
 دائرة التشبه والتأنيذ يكشف عن موقف
 السلقى من الصراع الفكرى فى عصره ويصم
 بشكل هائل مسألة توسيطه وتوحيده ويكشف
 عن العقلية الراسخة فى ذلك الوقت،
 والعقيدة أن السلقى يرفضه الاستحسان
 وتأكيده على التقيا التكنيك دائما بسلطة الله
 العزلى للتصوير كان ياضل من أجل القضاء
 على التعددية الفكرية والفقهية وهو نضال لا
 يخل من مغزى اجتماعى فكرى سياسى واضح
 المصدر السابق ص ١١١ .

(٥٠) نصر حامد أبو زيد... فقد الخطاب الدينى، سينا
 للشر، القاهرة ١٩٩٢، وله مطبعة بهرتية
 أئذنى .

(٥١) الدراسة الأولى نشرت من قبل بعنوان «الخطاب
 الدينى للمعاصر، الأسس الفكرية والأهداف
 العملية، قضايا فكرية، الكتاب الثانى للقاهرة،
 ١٩٨٩ والدراسة الثانية نشرت من قبل فى
 مجلة آف المحدث الصائير، القاهرة ١٩٩٠
 والدراسة الثالثة نشرت من قبل فى قضايا
 وشهادات، العدد الثانى دمشق ١٩٩٠ .

(٥٢) مقابلة فى جريدة «الأمل» .

(٥٣) نقد الخطاب الدينى، المصدر السابق
 ص ١٣ - ١٠٦ .

(٥٤) انظر الدين والشورى فى مصر ١٩٥٢ - ١٩٨١
 الجزء السادس: الأصولية الإسلامية، مدبولي،
 القاهرة ١٩٨٩ ص ٣٠٤ - ٣٠٧ .

(٥٥) الإحالات فى هذه الدراسة أولا إلى سيد قطب
 فى محاسن فى الطريق (٣٧ مرة) ثم إلى
 القرضاوى (١٥ مرة) ثم إلى معركة الإسلام
 القرضاوى (٧ مرات) ثم إلى حسن حلى
 (٦ مرات) ثم إلى فهمى هويدى (٥ مرات) ثم
 إلى «فى خلال القرنين» والإسلام ومشكلات
 الحضارة، والمستقبل لهذا الدين «والفراقى»،
 كل منهما مرتان، وإلى الشعرى والمروى
 وأحمد بهت، وعادل حسين، كل منهما مرة .

(٥٦) انظر راسخون: أثر سيد قطب على الحركات
 الإسلامية المعاصرة، أصدر القرضاوى على
 الحركات الإسلامية المعاصرة فى «الدين

لحق به الإجماع كما لحق به المذاهب وتقدم
 بربط الإجماع/ التقاليد بكل ما سبق وعلما
 محكما تعنى فى التحليل الأخير تكبير الإيمان
 ولتأنيده وتقليده وإدخال خبرته لئلا أمثلا إلى ذلك
 أن موقف السلقى الاجتهادية تدور على أعقابها
 فى دائرة المحافظة على المستقر والقبول
 واتسبى إلى تكريس المصطفى وإشقاء طابع لئلى
 كما فى مبررات العبد وفى مبررات الأخت
 الوحيدة وفى مسألة زكاة الفرائس أدركنا السلقى
 الأيديولوجى الذى يدور فيه الخطاب كله، إنه
 السلقى - لئلى صاعبه الأفعوى من بعد فى
 نسق متكامل ثم جاء القزلى بعد ذلك فأعطى
 عليه ليلنا فلسفة أخلاقية كتب لها الاستمرار
 والشووع والهيمنة على مجمل الخطاب الدينى
 حتى عصرنا هذا وفكنا ظل العقل المربى
 يعتمد سلطة للتصوير بعد أن تفت مضاهة
 الذكرة فى عصر الدين - عصر السلقى -
 طبقا لأليات الاسترجاع والتدريج وحصرات
 الاتجاهات الأخرى فى بنية الثقافة والذى
 أرادت مضاهة الذكرة طبقا لأليات الاسترجاع
 لحد من البهيمية والواقع الذى كالتعديلات
 والنسبة العقلية لئلى اتجاهات هاشية وقد أن
 لأن الصراع والانتقال إلى مرحلة التصور لا
 من سلطة للتصوير وحدها بل من كل سلطة
 تقيم صورة الإنسان فى حالته حيا أو قديم
 بهذا الأ ولربما قبل أن يجرها الطولان المصدر
 السابق ص ١١٠ .

(٥٥) المصدر السابق ص ٧ .

(٥٦) المصدر السابق ص ٦ .

(٥٧) «مزان حرص على إشغالى على حبه داخل تلك
 الذكرة ليمهى فى تقديرنا نوع من التدوير الناتج
 من موقف أيديولوجى يخاصي الخوص فى
 خلافات المسماة من جهة ويقس ذلك الجدل
 بوضع اختلافاتهم موضع التصارى من جهة
 أخرى، لكن موقف السلقى المنحاز لأحد
 الموقفين السائلين يمكن لكشفه من رفضه
 التقوى فى أسرم أمور الزكاة»، المصدر
 السابق ص ١٠٨ .

(٥٨) وإذا كان هذا تفهم للتحارص بين التقوى
 والاستحسان يطلق من موقف أيديولوجى
 واضح فإن هذا الموقف يمكن رؤية للمسلم
 والإنسان تولى الإنسان مغفلا دائما بمجموعة
 من التوليات لئلى إذا فارقها حكم على نفسه
 بالخرج من الإنسانية، وابتست هذه الحرية
 الإنسان والمسلم معزولة تماما من مفهوم
 الحاكمية فى الخطاب الدينى السلقى المعاصر
 حيث ينظر لملائكة الله بالإنسان والمسلم من
 منظور علاقة لئلى بالمؤد الذى لا يفرغ منه
 سوى الإحسان... وكما كانت رؤية التقوى هذه
 العالم كربت فى وإلها لئلى سلطة النظام

(٢٨) انظر دواستنا الوحى والواقع، دراسة فى أسباب
 التزلى، فى الإسلام والمذلة تدور موقف، دار
 السلقى، لندن ١٩٩ ص ١٣٣ - ١٧٥ .

(٢٩) صدى أبو طالب: الاشتراكية للديمقراطية،
 المجلس الأعلى للتجارات، القاهرة ١٩٧٨ .

(٣٠) مثل برهان غليون فى «من التقبلى إلى قدرة،
 ومصدر جاهد الجابرى فى نقد العقل السواى .

(٣١) «إن السلقى وهو يؤسس حيوية الكتاب بالسقى
 والتلاوات السابقة - كان يمل ذلك، من منظور
 أيديولوجى شتمنى فى سياق الصراع للشورى
 الفكرى والثقافى، الإمام السلقى ص ٢٧، إن
 السلقى يعتمد موقفا أيديولوجيا خاصا فى
 حضم صراع فكرى شمولى امتاز فيه لا إلى
 العروبة فقط كسما السلقى كليل من معاصره
 بل إلى القرشية تصديدا، المصدر السابق
 ص ٢٨ - ٢٩ .

(٣٢) المصدر السابق ص ٢١ .

(٣٣) وقد اتهم سيد قطب فى مصر ويقام أحمد فى
 الملازم هذا الاتهام والإفلال من شأن للسنة .

(٣٤) المصدر السابق ص ٤٠ .

(٣٥) المصدر السابق ص ٥٠ .

(٣٦) انظر دواستنا، علم أسرار الله، دراسات إسلامية
 ص ٦٥ - ١٠٣ .

(٣٧) فإذا كانت قوة السلطة السياسية وتقدرتها على
 التهر قد استطاعت أن تفرض نفسها الإجماع
 باليد، فليس شة ما يمنع من فرض التوقر
 على مسعودى الأشهر والمرويات بمحارها
 الأخبار والمرويات المتضادة لتوجهاتها
 والمعارضة لمسانتها، المصدر السابق ص ٦٩ .

(٣٨) المصدر السابق ص ٧٤ - ٧٥ .

(٣٩) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٤٠) المصدر السابق ص ٨٦ .

(٤١) المصدر السابق ص ٨٩ .

(٤٢) المصدر السابق ص ٨٧ .

(٤٣) المصدر السابق ص ١١٦ .

(٤٤) هذه التلمذة لئلى حرص على منحها للتصوير
 الذوقية بعد أن وضع مساهمات فى النص
 التقوى لإشراج إلى السلقى، واتسبى عليه نفس
 درجة لشورى ثم وضع مفهوم السنة بأن

والشورى في مصر ١٩٥٧ - ١٩٨١ الجزء
الخاص بالحركات الإسلامية المعاصرة
ميدوني، القاهرة ١٩٨٩ .
(٥٧) نظير مستورات للنص التوراتي أحب ونسند
مايو ١٩٩٣ .

(٥٨) نقد الخطاب الديني ص ١٠٦ .
(٥٩) بعد عريان الدراسة التراث بين التأويل والتفريق
قراءة في مشروع اليسار الإسلامي، هناك
التأويل الآتية بلا ترتيب:
التأويل: الدلالة الثورية والدلالة الإصلاحية.

التفريق: قراءة مفروضة،
للقراءة المنتجة.
اليسار الإسلامي وأرثوذكس الخطاب الديني،
الحاضري والحاضر: الأصل والفروع،
للتراث: بناء شعري أم بناء تاريخي؟
للتراث: إعادة بناء أم إعادة ملاءمة؟
التصور: تأويل أم تفريق؟
التاريخية: للباحث والإخلاق،
(٦٠) يمكن إذن توزيع أعماله على قسمين الثلاثة
الآتية:

أولاً: المستوى العلمي:
١- التراث والتجديد (البنيان النظري للجهة الأولى،
مرفقاً من التراث القديم) .
٢- من المعاصرة إلى الثورة (أول تطبيق لإعادة بناء
التراث القديم) .
٣- مقدمة في علم الاستنباط (البنيان النظري والتطبيق
الأولي للجهة الثانية، مرفقاً من التراث
القديم) .

ثانياً: المستوى الثقافي:
١- قضايا معاصرة (جزءان) .
أ- في فكرنا المعاصر (في الآن) .
ب- في الفكر الغربي المعاصر (في الآخر) .
٢- دراسات إسلامية .
٣- دراسات فلسفية .
ثالثاً: المستوى الشعبي:

١- اليسار الإسلامي (للمد الأول)
٢- الدين والثورة في مصر ١٩٥٧ - ١٩٨١ (لثانية
أولاً)
٣- هموم الفكر والوطن (جزءان)
وتعبر ثلاثة الشباب بالفرنسية على نفس التقسيم على
الصور الآتية:
١- مناهج للتفسير، محاولة لإعادة بناء علم أصول
للفقه (الجهة الأولى) .
٢- تفسير الظواهرات، الصالة للراعية للمعوج
لظواهرات وتبنيته في ظاهرة الدين (الجهة
الثانية)

٣- ظاهريات للتفسير، محاولة في هرميوتيقا
يوحودية للمعهد الجعدي (الجهة الثالثة، نظرية
التفسير) أما ترجماتي الأربع للثورة في الجهة
الثانية، مرفقاً من التراث الغربي مستحصلاً
نصوص الآخر كدلالة للتجديد وعن واقع الآن
وهي:

١- مناهج من الفلسفة المسيحية في النص الربوط .
٢- إيموني: رسالة في اللاهوت والسياسة .
٣- مناهج: تجربة الجنس البشري .
٤- سائر: تعالي الآن موجود .

٥- أما كتابي بالإيجازية والحوار الديني والثورة فهو
أدخل في الجهتين الثلاث في آن واحد .

(٦١) وقد وقع في نفس الخطأ التكسير لحد زكريا
عندما رد على كتابتي المسجلة في الأوساية
الإسلامية وليس على كتابتي العلمية في
مشروع «التراث والتجديد»

(٦٢) بطور الفول إلى من العقيدة إلى الثورة، حوالي
١٥٦ مرة (الجزء الأول ٥١ مرة والجزء الثاني
٥٥ والجزء الثالث ٣٠ والجزء الرابع ١٢ والجزء
الخامس ٢٨ .

(٦٣) نظير الصورة الذاتية في محاولة مدخولة لسورة
ثانية في الجزء السادس من «الدين والثورة»
١٩٥٤ - ١٩٨١ بعنوان «الأوساية الإسلامية»
ص ٢٠٧ - ٢٢٢ وإلى الجزء الخامس من الدين
والثورة في مصر من الحركات الإسلامية
المعاصرة مرة واحدة والتجديد ٨ مرات وإلى
قضايا معاصرة مرتين وإلى دراسات إسلامية
واليسار الإسلامي .

(٦٤) نظير دراسات التي يدخل إليها المفرد أثر حود
كتاب على الحركات الدينية المعاصرة في
الحركات الدينية المعاصرة ص ١٦٧ - ٣٠٠ .
(٦٥) نظير قراءة للنص في دراسات فلسفية
ص ٥٢٣ - ٥٥٠ .

(٦٦) نقد الخطاب الديني ص ١٠٩ - ١١٣ وأيضاً ص
١٦١ - ١٧١ .

(٦٧) المصدر السابق ص ١١٣ - ١١٨ .

(٦٨) وذلك مثل «الدين والأوساية» عند رويسين،
الدين والثورة عند كاسيلر، فريول الأخلاق
البروتستانتية وروح فرنساوية عند هوبن رسالة
في اللاهوت الفلسفي عند إسبيلوز، الدين في
حدود العقل عند كايك، فلسفة الدين عند
هوبن، التأمير للشعبي للفيلسوف، تيتشيه
والمسيحية عند باسويل، لمتنصر المسيحية عند
أدنا موان... إلخ نظير قضايا معاصرة، الجزء
الثاني في الفكر الغربي المعاصر جمال الدين
الإفغاني، الجزء الأول .

(٦٩) وذلك مثل خالد محمد خالد، ويصمد صمارة،
وعادل مدين .
(٧٠) هنا جاك حاك عند الديب، ميدوني وميشيل كامل
وعبد العظيم أنيس وأحمد عيسى صالح فيما
يسمى بالترابزون الجدد .

(٧١) نقد الخطاب الديني ص ١٧٧ - ١٨٢ .
(٧٢) المصدر السابق ص ١٧٢ - ١٨٢ .
(٧٣) المصدر السابق ص ١٧١ - ١٤٠ .
(٧٤) المصدر السابق ص ١٤٠ - ١٤٨ .

(٧٥) قام السيد مذكوراً بمراجعة البروريات في
الطبعة للبروريات ونحن في اليابان وهو للرمود
لذي قرأ السيدتين اللبنانيتين والمصرية .

(٧٦) المصدر السابق ص ١٤٨ - ١٦١ .
(٧٧) وقد تبرت المفردات إلى لغة الفول الرصينة
في أنشأ مثل: الحاضري والمستقبلي المصدر
السابق ص ١٣٠ .

(٧٨) المصدر السابق ص ١٨٣ - ٢٢٤ .
(٧٩) مجلة إبداع، القاهرة العدد الرابع، إبريل ١٩٩١
ص ٩٩ - ١٠٦ .

(٨٠) مفهوم النص، دراسة في علم القرآن، الجهة
العام للكتاب، القاهرة ١٩٩٠ .

(٨١) نظير دراسنا قراءة النص، دراسات فلسفية،
الأول المصرية، القاهرة، ١٩٨٧، مجلة
إبداع، القاهرة، العدد الخامس، مايو ١٩٩١ ص
١٢١ - ١٣٠ .

(٨٢) آلف، مجلة البعثة المقارنة، القاهرة، العدد
الثنائي عشر، ١٩٩٢ ص ٥٠ - ٧٤ .

(٨٣) السبيل، القاهرة، العدد ١٩٩٢ ص
٢٤ - ٣٠ .

(٨٤) القاهرة لمدن ١١٠/١١١ ديسمبر ١٩٩٠ يناير
١٩٩١ .

(٨٥) نظير الدين والثورة في مصر ١٩٥٧ - ١٩٨١
الجزء الثالث، الدين والتنمية التومية .

(٨٦) يوسف إدريس: نقلة للفكر أم فقر للثقافة؟

(٨٧) ومن هنا أتت أعصية «رسالة في اللاهوت
والسياسة» لإسبيلوز التي تهدف أيضاً إلى
تحرير العقل من السلطين الدينية والسياسية .

(٨٨) بحث أثق في ندوة «التراث وأثر التقدم في
المجتمع العربي المعاصر» عدن، ١٩٩١، ونظر
في مجلة أدب، نقد، العدد ٧٩ مارس ١٩٩٢ .

(٨٩) القاهرة العدد ٢٢ يناير ١٩٩٣ .

(٩٠) القسم الأول به خمس فقرات، والثاني أربع،
والثالث ثلاث .

(٩١) محمد شعور: القرآن، للكتاب، دار الأهالي
للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٠ .

(٩٢) قصير سابق ص ١١١ .

(٩٣) قرعة في أدب نقد، وثلاثة في إبداع،
ولثان في القاهرة وبعده في الهلال .

علم العلام

بين الدين والسياسة

محمود إسماعيل

(١)
مدخل

لم يكن جزافاً أن يسود الاتجاه النحوي خلال العصر الأول، والاتجاه الليبرالي خلال العصر التالي بمعنى أن الصراع السوسيو-سياسي عكس تأثيره على علم الكلام بما يحفظنا على دراسة منطقيات صيرورته في جزره ومده، في تكوينه وتطوره لبرهنة البعد السوسيلوجي في تلك المسيرة.

مظلت «الأشعرية»، و«المانريدية» التيار السني النحوي؛ بذات الدرجة التي مثل فيها للمعتزلة - بامتياز - التيار الليبرالي؛ أما عن فرق المعارضة الأخرى - كالشيعية والغوارج - فقد أخذت في الغالب الأعم بأراء الاعتزال؛ كما أروشنا في البحث السابق.

وفي كل الأحوال؛ ازدهر علم الكلام من خلال صراع الأفكار وتراكمت معارفه كميّاً؛

ولم يُقدّر لأهل السنة عموماً تقديم صيغة كلامية متسقة إلا في العصر التالي - عصر الإقطاعية المرتجعة - على يد الأشعري ومدرسته.

تتمحور مهمتنا في هذا للبحث حول محاولة عرض تطور علم الكلام خلال الفترة ما بين منتصف القرن الخامس الهجري لإبراز تأثير الواقع السوسيو-سياسي في صيرورة هذا العلم الذي كان أكثر العلوم تعبيراً عن الفكر الإسلامي. ولسوف نلاحظ بوضوحاً شامساً بين منطقيات القرن الأول من هذه الفترة - من منتصف القرن الثالث إلى حول منتصف القرن الرابع الهجري الذي سادته الإقطاعية وبين منطقيات القرن التالي الذي شهد الصحوة للبرجوازية الثانية والأخيرة في التاريخ الإسلامي.

ق سبق وعرضنا لمشأة علم الكلام في الجزء الأول من مشروع «سوسيلوجيا الفكر الإسلامي» باعتباره إنجازاً من إنجازات عصر التأسيس - أو عصر التدوين - الذي كان بدوره نتيجة إقرازت الصحوة البرجوازية الأولى^(١).

وقد أثبتنا كيف ولماذا كان المعتزلة وحدهم هم مؤسسون هذا العلم باعتباره شريحة من شرائح البرجوازية. كذا عزّوف أهل الحديث، عن القيام بدور في هذا الصدد واكتفائهم بالصالح تهم التكثير على خصومهم المعتزلة معبرين فكرياً عن الإقطاعية الهزيلة التي مارست وجوداً شاحباً في هذا العصر.

بما أفضى إلى تحول كفيي يتمثل في ظهور الفلسفة الإسلامية التي ولدت من رحم علم الكلام.

قبل برهنة تلك الأحكام؛ من المفيد أن نعرض في هذا التمهيد لعدة قضايا إشكاليات تتعلق بهذا العلم؛ منها إشكالية المصطلح، إشكالية أصوله أو كونه علماً دُخِيلاً، كذا إشكالية ما إذا كان هذا العلم عقيدياً صرفاً، أم سياسياً، أخيراً إشكالية الخلاف حول تفرقه؛ بالكشف عن إيجابياته وسلبياته وتبيان مدى تأثيره في تشكيل العقل العربي؛ إن جاز التعبير.

بخصوص مصطلح «علم الكلام»؛ نلاحظ اختلافات بين الدارسين التقلمي والمحدثين حول تعريفه، وهي تعبر - في نظرنا - عن طبيعة «خيال» هؤلاء الدارسين ومطلقاتهم الفكرية ومناهجهم وغاياتهم التي هي - في التحليل الأخير - نتيجة أوضاع سوسيو- سياسية.

فعلني الرغم من ريادة المعتزلة في تأسيس هذا العلم؛ يحاول أهل السنة طمس الحقيقة ونسبتها إليهم. يقول الغزالي - الأشعري المذهب - «نشأ علم الكلام لحفظ عقيدة أهل السنة وحراستها من تشويش أهل البدع... فأناشأ الله طائفة المتكلمين وهزك دهاويهم للنصرة السنة بكلام مرتب يكشف عن تلبسات أهل البدعة المحدثه على خلاف أهل السنة الماثورة، ومنه نشأ علم الكلام وأهله»^(١).

لكشف «قراءة» النص عن مضمون مغاير لظاهره؛ إذ يفيد دخول أهل السنة ميدان علم الكلام كرد فعل «تشويش» أهل البدع، الذين هم المعتزلة في نظر الغزالي. كما يحاول أن يخالط حقائق التاريخ؛ فيزعم أن «الله أنشأ طائفة المتكلمين لدمحض آراء أهل البدعة المحدثه».

ومن الغريب أن يقع ابن خلدون - وهو المؤرخ المحقق - في ذات المزالق؛ فيرد ريادة علم الكلام إلى أهل السنة أيضاً. يقول: «هو علم يتضمن الحجاج عن العقائد الإيمانية

بالأدلة العقلية، والرد على المبتدعة والمنحرفين في الاعتقادات عن مذاهب الملت وأهل السنة»^(٢).

وبغض النظر عن «أحكام القيمة» التي حفزت ابن خلدون إلى تحت خصم أهل السنة - المبتدعة، والمنحرفين؛ فإن فحوى النص يتضمن أسبقية المعتزلة في تأسيس علم الكلام. يفهم ذلك من لفظة «الرد» التي تفصح عن إقبال أهل السنة على هذا العلم بعد أن ظهر في وقت أسبق.

ويبدو أن الإشكالية كانت مطروحة قبل عصرى الغزالي وابن خلدون. لمن قسب السبق؟ يفهم ذلك من لغة خطاب الفخاط المتخزنى في النص الثاني؛ حيث يجزم بالنشأة الاعتزالية في صيغة تقرير حاسم «لتعلم أن الكلام لهم - المعتزلة - دون سواهم»^(٣).

ونظراً لأن الفرق الإسلامية كانت تكثر بعضها بعضاً وتعتبر كل فرقة نفسها «الفرقة الناجية» في مقابل «أهل الأهواء والبدع»؛ لم يعترف أهل السنة - خصوصاً - بالمعتزلة وأفضالهم في تأسيس هذا العلم المهم.

لقد صادروا على خصومهم الذين يزعمون فكراً فحاروا ودمض آرائهم عن طريق نفى انتسابهم إلى الفكر الإسلامى. وهذا يصدق حكم أحد الدارسين^(٤)؛ «إن لفظ المتكلمين يطلق أول الأمر على كل من نظر في مسائل العقائد، وأصبح بعد ذلك يطلق خاصة على المتكلمين الذين يخالفون المعتزلة ويتبعون مذهب أهل السنة».

لم يكن الخلاف حول مسألة الريادة في علم الكلام من مطلق فكرى أو حتى عقيدى بحث بل «انطلق من مطلقات واقعية اجتماعية إذ ترجع جذوره إلى مواقع أصحاب هذه الأفكار في التركيب الاجتماعى لمجتمعهم»^(٥).

وكان علم الكلام ميداناً من ميادين الصراع بين المعتزلة والأشاعرة؛ فكانت نشأته اعتزالية وجاءت الأشعرية رد فعل^(٦).



ابن خلدون



أمين حفي

تسقط دعوى بعض الدارسين الذين زعموا
تأثر علم الفلك في نشأته بهذا الموروث.

يقول أحدهم^(١١) إن ظهور هذا العلم
مرتبط بتأثير «الهرمسية»، وهو حكم يخصه
تاريخ النشأة قبل بداية حركة الترجمة، هذا
فضلا عما يميز به فكر المعتزلة من عقلانية
لا تتسقط ومعاليم «الهرمسية» للفهرسية
الإشراقية التصوفية. وإن كان ثمة تأثير لها
فلم يحدث إلا إبان عصر الإقطاعية
للمرجعة وفي لطاق محدود جدا.

ويرى الباحث نفسه أن تعاليم الهرمسية
سبقت المنطق الأرسطي في ولوج باب الثقافة
الإسلامية، وأن العقل الأرسطي، لم يظهر
في هذه الثقافة قبل القرن الرابع
الهجري^(١٢)، ففتح الباب من ثم لسريانة
«الهرمسية»، لتهدد الفكر الديني السني
والمعتزلي معاً. وليس أدل على خطأ هذا
الحكم مما ذكره الباحث نفسه من أحكام
أخرى مغايرة.

يقول «استعان المعتزلة والسنة معاً
بالفلسفة اليونانية لمواجهة «الفنوس»
لذلك هدم المأمون إلى ترجمة اليونانيات
العقلانية^(١٣). فترجم أبو بشر متى ابن
يونس كتاب «البرهان» لأرسطو^(١٤)، مما
شجع على «وجود الاتجاه البرهاني في
عصر المأمون في إطار استراتيجي عامة
تهدف إلى تحصيب العقل حكماً في
النزاعات الدينية والإيديولوجية^(١٥). معنى
ذلك حسب قوله أن «كتب أرسطو بدأت
تترجم ابتداء من عام ٢٠٠ هـ^(١٦)، وجرى
توظيفها على يد المعتزلة في عهد المأمون -
كما ذهب من قبل^(١٧) - فكيف يتسق ذلك
مع حكمه السابق عن غياب أرسطو عن
ساحة الفكر العربي حتى القرن الرابع
الهجري؟

ما يعيننا أكثر، هو قوله بتوظيف
المعتزلة الأوائل هذا الموروث العقلي،
لمواجهة «المانوية»^(١٨)، وهو حكم يناقض قوله
بأن الجهاني للمعتزلي - من المعتزلة الأوائل -
«رد على قواعد أرسطو وزعمائها»^(١٩).

هذا التناقض يكشف في النهاية عن
غياب الموروث الأجنبي شاملاً إبان مرحلة

أسس المعتزلة علم الكلام للبرهنة على
بطلان معتقدات أهل الحديث، الذين يرون
في ظاهر الرعي مبدأ لا يقبل المناقشة؛ بينما
ذهب المعتزلة «إلى اعتبارها موضوع
برهنة»^(٢٠). وهذا يعني أن منهج أهل
الحديث لم يسفر قط عن أفكار كلامية، إذ لم
تظهر هذه الأفكار تاريخياً إلا في النهاية
عندما حددتها الأشعرية في مذهب متسق
كره فعل على سائر الفرق الأولى^(٢١).

وبغض النظر عن السبالة في تقدير
مذهب الأشعري «مذهب متسق»، وعن
خطأ القول بأنه «رد فعل على سائر الفرق
الأولى»، لأن هذه الفرق لم تؤسس فكرًا يمكن
اعتباره «كلاماً»، باستثناء المعتزلة؛ إلا أن
النص جد مهم في تحديد أسبقية الاعتزالي
من ناحية وفي الكشف عن «آلية» مهمة في
تاريخ الفكر السني وهي آلية «رد الفعل» على
الصعيد الفكري؛ إذا ما وضعنا في الاعتبار أن
أهل السنة الذين احتكروا الخلافة - حتى ذلك
الحين - لم يشاءوا تغيير «الأمر الواقع» Stat-
usquo بينما اتسمت سياسات قوى المعارضة
بالحركة والدينامية، لتغيير هذا الواقع بفكره
السائد. لذلك لم يخطئ أحد الدارسين حين
كتب عن «الثابت والمتحول». في الفكر
الإسلامي وأنط المتحولات بقوى المعارضة
التي كان المعتزلة متكلميها بامتياز.

ضمن هذا السياق لنج الإشكالية التالية
عن مدى إفادة قوى التغيير من الموروث
الفكري الأجنبي.

أفاد المعتزلة بحق من هذا الموروث في
تخليص كلامهم، في مرحلة تالية لتاريخ
تأسيس العلم الذي نرى أنه نشأ نشأة داخلية
صرفة من خلال صراع سوريم - سياسي. هنا

نشأة علم الكلام، سواء أكان غروبياً
أوعقلانياً. كذا عن عدم تأثير المعتزلة
بالهرمسية إلا في بعض آراء رجالات
المعتزلة إبان محفلتهم خلال مرحلة المد
السني، أما تأثيرهم عقلانية أرسطو فقد حدث
في مرحلة تالية^(٢٢)، حين أدت حركة
لترجمة أكلها وأصبح التراث اليوناني - بعد
درسه وتذله - جزءاً متداخلاً في الثقافة
الإسلامية^(٢٣).

يدعي أن يفيد المعتزلة الأواخر - لا
الأوائل - وحدهم - وليس أهل السنة أيضاً - من
عقلانية أرسطو في تطوير مذهبهم^(٢٤). يقول
جولد تسيهر^(٢٥)؛ «أثرت الفلسفة
الإغريقية في الأفكار الدينية. في مرحلة
متأخرة. بصورة توفيقية بين هذه الفلسفة
والإسلام».

نشأة علم الكلام إذن، إسلامية خالصة
دون أنى مؤثرات أجنبية. وفي ذلك يصدق
حكم أحد الدارسين النقاء: «نشأ علم الكلام
نشأة داخلية دون أن يتأثر بمؤثرات
أجنبية، لذلك فهو أكثر تعبيراً من الفلسفة
عن الفكر الإسلامي، وهو الذي ظهرت
فيه أسئلة المسلمين؛ فكان تصويراً
لأحداث الواقع وتطوره. وبعد الترجمة
تأثر علم الكلام بالمضمارات الأخرى؛ مما
ساعد على تطوير آراء الفرق الكلامية
وخفف من وطأة العقائد وأدخل العقل في
التفكير.... علم الكلام إذن ليس علم
تاريخ مقدس، ويخطر من يوحده بيله
وبين العقيدة الدينية، فهناك فرق كبير
بينهما، علم الكلام محاولات اجتهدية لفهم
العكسية أو لتفكيكها، وتضع هذه
المحاولات للظروف التاريخية والأحداث
السياسية وبنية العصر ومستوى
الثقافة^(٢٦)».

ومعلوم أن اللغة والثقافة في نشأتها
وتطورها نتاج أوضاع اجتماعية، هذا ما
أثبتناه في دراسة سابقة لسائر العلوم والفنون
والآداب^(٢٧). فمناهج اللغويين والنحاة
والمفاهيم والآليات الذهنية التي استعملوها
كانت هي ذات المناهج التي اعتمدتها سائر

العلوم الأخرى^(٣٦)، واختلاف المدارس في هذا الصدد ما بين نصية وليبرالية كان يسرى عليها. بحق لأحد الدارسين القول: «إن الهم الأيديولوجي يلون المباحث الكلامية كلها بأساليب الأيديولوجيا وطرقتها إلى النظر في الموضوعات ومعالجتها... وإلى هذا كله تُضاف طرق البنيان ومناهجه وحمله للخلاف إلى ساحة النحو والبلاغة وأقوال أهل اللسان جملة^(٣٧)».

ينسحب ذلك كله على علم الكلام؛ إذ ارتكبت نشأته بالثق والسياسة - لا بالدين - بما لهما من طبيعة سوسيو - سياسية خاصة. ولم يخطئ أحد الدارسين حين ذهب إلى اختلاط علم الكلام في نشأته بالثق، وفي تطوره، ومآلات المسائل الفلسفية في ثنايا علم الكلام^(٣٨)، ولم يتحمر من تأثير ثقته إلا على أيدي المعتزلة الأواخر^(٣٩).

ومعلوم أن قضايا ثقته ذات دلالات سياسية واضحة؛ لمسائل «الحلال والحرام» واختلاف المعتزلة والأشاعرة بصدد خضوع للخلاف السياسي، إذ جُوز للأشاعرة - على سبيل المثال - أكل المال الحرام لأنه رزق مقدر لأجله، بينما حرمة للمعتزلة باعتبارها ملكاً للغير. يمكن هذا الموقف سياسياً تحليل السنة ظم الحاكم للرعية، وتقويم للمعتزلة الإمام الجائر^(٤٠).

وهذا يقرّد إلى الإشكالية الخاصة بصلة علم الكلام بالسياسة. لم لتفصل السياسة عن علم الكلام قط؛ فمبحث «الإمامة» يعدّ أهم مباحثه، وجل قضائاه - حتى المبتدئين - كانت تحفل في «ملكة الأرض» لا في «ملكة السماء»! ولم يجر تكفير الأشاعرة خصومهم لخلاف عقدي أو لاجتهاد ظلي؛ بل من أجل أهداف سياسية. ولا غرو؛ فقد امتحن المعتزلة - بعد أن وجهوا الخلافة العباسية في عهد العباسيين الأواخر - أهل السنة، ورد عليهم الأشاعرة بالمثل منذ خلافة المتوكل، لذلك كان السياق حول امتلاك تفسير الربى بين الخصمين غطاءً لأمراض أعمق حول امتلاك السلطة، وكان من مظاهر ذلك «تطبيق»هم سياسية للمعتزلة من

جانب خصومهم، والمتكبرين لتفسير الوحي والمتحدث الرسمي باسمه، على حد تعبير أحد الدارسين النابهن^(٤١). ولا غرو فقد طرود المعتزلة في عصر سيادة الإقطاعية المرتبعة، وشبههم الأشعرى بالنصارى والمجوس بل رماهم بالكفر أحياناً^(٤٢)، لوقرفهم سياسياً إلى جانب الشيعة الذين أحرزوا انتصارات سياسية؛ فاقاموا دولاً استهدفت إسقاط الخلافة السنية.

في هذا الإطار يمكن حلحلة إشكالية أخرى تتعلق بعلم الكلام؛ وهي الموقف من العقل والنقل في اجتهادات المتكلمة. لقد أخذ المعتزلة بالعقل - إلى أبعد الحدود - في تفسير الربى وعقطة الإيمان، في محاولة لتزعزعة السلطة السنية بطريقة شرعية وعالجوا مسائل غاية في الأهمية - فكراً ومنهجياً - كذلك في المسائل والسببية والعمدية وغيره^(٤٣). فالعقل عندهم مصدر المعرفة وأداتها، فهو القوة على اكتساب العلم^(٤٤)، بل «هو العلم ذاته»^(٤٥).

هذا على الصعيد النظري أمّا على المستوى العملي؛ فذهبوا إلى أنه معيار الحسن والقبح في التشريع^(٤٦)، الذي يمس حياة الإنسان بالدرجة الأولى^(٤٧)، وفي رأى أحد الباحثين أن هذا الرأي يخطو على رؤية مادية؛ حيث يصبّ التقييم على ما هو قائم وسجود وجوداً موضوعياً؛ لا ما هو شرعى^(٤٨).

أما الأشاعرة؛ فبرغم نهج الأشعرية: منهج مدرسة أهل الحديث^(٤٩)، إلا أنه اضطر اضطراراً إلى اعتماد العقل بدرجة ما لمواجهه خصومه^(٥٠). ومعلوم أنه كان معتزلاً قبل تصديه للتظهير مذهب أهل السنة، لذلك كان توظيفه للعقل توظيفاً تبريرياً لظاهر النص؛ فقد رفض التأويل بالكيفية وتمسك بالظاهر واعتبر الباطن كذراً^(٥١). ومع ذلك لم يسل من أهل الحديث أو للحنابلة الذين ثارت ثائرتهم ضده^(٥٢)، كما اضطر تلاميذه أيضاً إلى مزيد من العقلانية تحت تأثير الصخرة البورجوازية الثانية؛ حتى إن المذهب الماتريدي الذي ولد

من رحم الأشعرية - خلال ذلك العصر - أصبح أقرب إلى الاعتزال منه إلى الأشعرية؛ كما سلوّن في موضعه من المبحث.

كل ذلك دليل لا يرقى إليه شك على سوسيوولوجية الفكر في مناهجه وأدواته ومعارفه.

وفي مجال الأخلاق؛ لم تُفرّد في علم الكلام مباحث خاصة عن الأخلاق، لكن من خلال طرحه لمسائل عن الخير والشر، ودرجة تحكم العقل بصددهما؛ نستطيع أن نقف على مواقف وآراء تدخل في صميم الأخلاق.

فمسألة الخير والشر وإن بدت ذات شكل لاهوتي ظاهري^(٥٣)، إلا أن آراء المعتزلة والأشاعرة بصددهما يستشف منها موقف سوسيو - سياسي؛ برغم صدوره عن «الميتافيزيقا»^(٥٤).

لتبقى الأخلاق عند المعتزلة؛ من نزعتهم العقلانية؛ حيث ردوا الحسن والقبح إلى العقل لا الشرع؛ فطرحوا لذلك مقولة القبح والحسن العقليين، لأن الوحي لا يثبت للأفعال قيمتها وإنما يعبر عنها فحسب، والعقل هو الذي يستدل به على حسن الأفعال أو قبحها^(٥٥). كذا يتجلى الجانب السوسيو - سياسي في كون أحكام العقل في هذا الصدد «قريبة» بحكمته في إصدار الفعل على وجه الصواب والمصلحة^(٥٦).

أما الأشاعرة؛ فيحولون في الأخلاق على الشرع، لأن الله تعالى يفعل ما يشاء ويحكم بما يريده^(٥٧)، لذلك لم يستطيعوا محاولة خصمهم في أن الله لا يصنع الشر^(٥٨)، إلا بترسيخ أن الله فيه حكم خاص علينا، فوجب التسليم به^(٥٩)، وأن حكمه الله لا تدرجها العقول؛ مستشهدين في ذلك بموقف موسى (عليه السلام) من الفتن.

لذلك نهزم بأن الأخلاق عند المعتزلة مرتبطة بالفعل البشري؛ أما عند الأشاعرة فالارتباط «بالوجود»؛ لذلك أسهم المعتزلة في تأسيس علم الأخلاق بموقفهم هذا، أما موقف الأشاعرة؛ وتعرّيفهم الأخلاق فيبتعد عن الموقف الأخلاقي^(٦٠).

ذلك من خلال الصورة الفكرية البحتة؛ بل في إطار حقيقة كون عصر سيادة الإقطاعية لم يسم الصراع لصالح الإقطاعية تماماً؛ الأمر الذي أتاح تواجداً هامشياً للقوى البرجوازية وفكرها الليبرالي، لذلك أخطأ الباحث نفسه حين علل قصور التيار العقلاني - آنذاك - «بالغشاض الأبتولوجي المشكك من قبول تخصص مكدسة»^(٥٦).

لقد كانت للتخصص المتخصص واحدة؛ إنما يكن الخلاف في تفسيرها ومن هنا تظهر أهمية التأويل الذي يعتبر الأخذ به أو إطراره جانباً عن تأثير معطيات الواقع السويدي - سياسي.

إن معطيات عصر الصورة البرجوازية الثانية هي التي جعلت الأشاعرة يخلقون عن مرقفهم السابق لرافض لتأويل؛ الأمر الذي تمكن على تطوير مذهبهم.

وحسباً أن الأشعرى - في أيامه الأخيرة - تلب عن تكليف المعتزلة واكتفى باتهامهم «بتعمية الملوك»^(٥٧)؛ بينما كان من قبل يثير هولاء العوام عند المعتزلة.

كانت تلك الملامحات التاريخية أيضاً من وراء تحذيل مواقف بعض تلامذة الأشعرى - كالبغدادى مثلاً - فقد أخذوا برأي المعتزلة في مسألة «الأستواء على العرش» كما نقل المذهب الماتريدي جل آرائهم في المسائل الأخرى حتى صار أقرب إلى الاعتزال منه إلى منجمه الأول^(٥٨)؛ لذلك أصاب أحد التلامذتين حين قال بأن الصيغة الأشعرية الأولى «لم تعد قادرة على الصمود أمام عواصف الفكر العقلي»^(٥٩)؛ ومن ثم أجازت الصيغة الجديدة للمذهب آنية للتأويل؛ بعد أن كانت من قبل مشبهة «بالاعتزال بظاهر للنص»^(٦٠). لذلك أفضى هذا التطور إلى «بلورة للمذهب الأشعرى حتى اتضحت معالمه»^(٦١).

كانت الصورة البرجوازية الثانية؛ بالمثل من وراء تعاطف وتطوير الاعتزال؛ حيث دلب المعتزلة «على تنقيح مذهبهم»^(٦٢) أيضاً؛ مغفدين من دعم بني بريه. لذلك نتيج للتفاضل عهد الجهار الاصطلاح بهذه المهمة. ومؤلفاته الضافية عن أعلام المذهب وتاريخه والمنالعة عن سبقه وألفه^(٦٣)؛ مصداق ذلك بالمثل ألف

الخلاصة؛ أن الأخلاق عدد المعتزلة ومنوعة عقلية بينما هي عند الأشاعرة مختلطة بالميتافيزيقا. ولا يخفى ما ينطوى عليه ذلك من تأثيرات سويسر - سياسية؛ فموها تثير الأشاعرة سياسات الحكام الجائرة، بينما يدينها المعتزلة باعتبارهم مسؤولين عنها، ربح بذلك حكم أحد الدارسين^(٦٤) بأن «سائر موضوعات علم الكلام ونظرياته لها مدلولات سياسية هائلة».

من هنا تبرز أهمية التاريخية؛ في دراسة علم الكلام لكشف عن منطقتات ومنابع وآليات وأهداف المتكلمة؛ كذا إيضاح تأثير الهرم المرمقي في نمو العلم وتطوره؛ وتماشي أخطار وأخطاء الأحكام العامة والمنطقة التي يترافق إليها دارسو الفكر من خلال الفكر ذاته.

مصداق ذلك؛ أن آراء الأشعرية لم تشبت على حال واحد؛ بل تطورت وطورت بطورات الواقع السويدي - سياسي؛ خصوصاً في عصر الصورة البرجوازية الثانية.

نفس البرية لتسحب على الاعتزال الذي تأثر - دون شك - بمعطيات عصر «التقية» في ظل سيادة الإقطاعية المترجمة؛ ثم تعاطف وتطورت آراؤه في عصر «الظهور» - عصر للصورة البرجوازية الثانية - حتى اقترب من الفلسفة ومهد لتطورها.

وإسرف نلاحظ أن الأشعرية إبان مرحلة نشأتها اضطرت لأخذ بقدر ما من العقلانية لخدمة للشر والسلطة الشرعية من ثم. كما أن الاعتزال - آنذاك - قد أرغم على التخلي عن بعض أفكاره الأولى؛ فعمل إلى اللاهوت؛ حتى حكم أحد الدارسين حكم بأن «الاتجاه العقلاني لم يكن عقلانياً حقاً»^(٦٥). لا يمكن تفسير

الأشعرية مصنفات موازية ذات خطاب مجالي دفاعي. ففهم ذلك من خلال تحليل سيميائي لتناوين هذه الكتب والمصنفات^(٦٦) إن ظهور تلك المصنفات وزيوع المناظرات والمعارات^(٦٧)، وحلول التسامح المذهبي محل التعصب والتكبر، كان له بالغ التأثير في تطوير علم الكلام خلال عصر للصحة البرجوازية الثانية؛ حتى اقترب من الفلسفة ومهد لها. ولسوف نلاحظ كيف جرت

الإفادة من معطيات عصر الترجمة في هذا الصدد، بطرح قضايا جديدة ذات طابع فلسفي - كالتفرد والذرة وغيرها - في مباحث علم الكلام^(٦٨). صدق الشهرستاني^(٦٩) حين قال إن أبا الهذيل العلاف «طالع كتب الفلاسفة وخط كلامهم بكلام المعتزلة». ولم يبلغ جولة تسيهر^(٧٠) حين قرر أن «الفلسفة الإغريقية - في هذا العصر - أثرت أبليج تأثير في الأفكار الدينية؛ حيث جرى التوفيق بينهما»؛ ولم يخطئ أحد الباحثين العرب المحدثين حين قال؛ بتحول المعتزلة من فرقة كلامية إلى الفلسفة والتأويل للنصوص والتوفيق بينها وبين النظريات الفلسفية»^(٧١).

من مظاهر ازدهار علم الكلام في عصر الصورة البرجوازية الثانية أيضاً؛ إفراز مباحث مستحدثة تعتبر في نظرها علماً جديداً هو «العلم والنقل» - لقد أسهم المتكلمة جميعاً - سنة وشيعة ومعتزلة وإمامية - في تأسيس هذا العلم الذي يعد النويختي والمسعودي والمسيحي والبغدادى والشهرستاني وابن حزم وغيرهم^(٧٢) من أشهر أعلامه.

وهنا يحق لنا أن نقرر حقيقة مهمة هي ارتباط نشأة علم كلام بالصورة البرجوازية الأولى، وتطوره واكتساحه إبان الصورة البرجوازية الثانية؛ وهو أمر يشي بارتباط العلم بالبرجوازية^(٧٣).

ومع ذلك؛ فلأن «ثورة بورجوازية» تحدث في العالم الإسلامي الرسيط. وما حدث لا يدر «صحة» - فقد شاب علم الكلام - شأن سائر العلوم الأخرى العقلية والقيمية - بعض التناقض والسيات^(٧٤) من أمها:

أولاً: أن دلالة هذا العلم بصورة تنسوق العلوم الأخرى، فتُرى في مصداقية معارضة إذ وظفت السلطة والمعارضة في صراعها السياسي والفكري الضاري. ولأن هذا العلم تلقى بمسائل ذات طبيعة لاهوتية، كآله وصفاته، والجنة والنار... إلخ، لم يعد معيار المصداقية هو المصواب والخطأ بل والإيمان. وهذا يقصر مساحات المشتغلين به من منحن ولحن، خصوصاً بعد أن جُرِّ العوام إلى ساحه الصراع.

ثانياً: لم يستطع المتكلمون للتواضع على قاعدة عامة في استخدام القياس؛ فلما كل طرف إلى تبرير قضاياه بضمين «الشاهد ما يسمع له به بقبول» القضايا، الأمر الذي أفضى إلى مبادلات مطلعية إلى ما لا نهاية، وبنوعها فائدة ترتجي (٧١).

وأصبح استخدام القياس ذهنية يقول به الإنسان بطريقة لا شعورية، كما أضى قانون قياس الغالب على الشاهد يُمارس بشكل غير مقلن حين كان المعلم هو الماضي، والمستقبل هو المجعول، وكذلك الحاضر؛ الأمر الذي لا يقوده إلى معرفة جديدة (٧٢).

لذلك أسهم علماء الكلام في تشكيل قطاعات محددة من العقلانية في أزمنة وأوقات سوسيو-ثقافية تسيطر عليها العقائد الساذجة والممارسات الفعالة ولكن المحدودة. لقد تقلص العقل الإسلامي الذي اختزلته وشكله الفقهاء وحاولوا تعميمه على كل التشكيلات الصحيحة للمعرفة؛ أو قل على صحيح مصالح من وجهة نظرهم (٧٣).

على أنه يجب التحفظ إزاء الحكمين السابقين؛ فلو صمماً بالصحة لاتجاه النص؛ فلا يسحبان بالضرورة على الإنهاء العقلاني الذي كانت سبيلياته لا تقاس بإيجابياته على الصعيد المعرفي. وحينما أن المعتزلة طرّفوا أفكاراً مهمة على صعيد المنهج والتفكير في آن، حين طرحوا آنية «الشك المعرفي»، وترفعوا لقانون السببية والحتمية والضرورة وغيرها، وهي قوانين أفادت منها المعارف الأخرى؛ خصوصاً في مجال الفيزياء.

ثالثاً: ميل علماء الكلام -معتزلة وأشاعرة- إلى منهجية «التفريق» بدلاً من البحث والدراس الطلوق. إذ ظل المصدر الأصلي لتضايال البحث الكلامي هو الوحي؛ فلم يعد الدليل هو الوسيلة لليقين؛ فشح التقليد في العصور اللاحقة وأصبحت الشروح والمخصصات تصبر عن الفكر الشارح أكثر من الفكر المشروح؛ حيث عاد علم الكلام الذي بدأ من النص إلى أصله النصي الأول (٧٤).

رابعاً: إذا كان التوليد العقلاني الاعتزالي قد حول في سني تطوره الأخيرة لثقل من «النصوص» وعالج قضايا وموضوعات ذات طابع فلسفي؛ فإن معالجاتها بالمنهج الكلامي أسابت إلى التلمين ممّا الكلام والفلسفة.

لم تكن تلك اللقائس وغيرها إلا تعبيراً عن هلامية البناء التحتي، خلال عصرى الإطاحة والصورة البورجوازية الثانية؛ بحيث لم يحسم الصراع بينهما حصصاً قاطعاً. إن اختلاط المنطق في المصيرين ممّا على مستوى الإنتاج؛ أفضى بالضرورة إلى تخطيط في الفكر على مستوى المعرفة؛ وهو تأكيد لا يرقى إليه الشك. على تأنيش الواقع في الفكر، وتوليف الفكر في سياسة الواقع.

فلنعاول تطبيق تلك الرؤية على مباحث علم الكلام.

(ب) الاعتزال

سبق ودرسنا الاعتزال السحر عن التيار العقلاني في علم الكلام في عدة مؤلفات لتناولت معتقداته وتاريخه (٧٥). كما تناولنا دراسة نشأته من خلال منظور سوسولوجي في السجل الأول من المشروع (٧٦).

لذلك سنقتصر في هذا للمرض على متابعة الموضوع خلال عصر الأزهاري مؤرخين آخرين:

الأول: رصد صيرورة المذهب وما لحق ابتكاره من توكس أو تطور خلال الحقبة

الإطاحية؛ كذا رصد كيفية اكتمال بناؤه الفكري إبان حقبة الصخرة البورجوازية الثانية.

الثاني: تقديم تفسير سوسيو-سياسي لتلك الصيرورة خلال الحقبتين معاً.

في ظل الإطاحية المرتبعة؛ خبا نجم الاعتزال، وامتحن المعتزلة في قلب الدولة وأطرافها؛ لغاية المد السني بعد ظهور مذهب أهل السنة على يد الأشعرى وبني الخلافة العباسية وولائها الديار النصي؛ فامتحن المعتزلة منذ خلافة المتوكل وتعرضوا لبلش خصوصهم السنة، ولا غرو فقد أمرت الخلافة العباسية بإحراق كتب المعتزلة وحرقت الفقهاء والروام على النيل منهم (٧٧). كما أصدر المتوكل كتباً إلى ولاته ليلبش بمن يقرؤن بخلق القرآن.

ولعل هذا يسر لماذا تخلى بعض المعتزلة عن مذهبهم في عصر الطولونية والإشعوبية، والزام من ظل عليه «الثقة»؛ فكانوا لا يجرمون على إظهار معتقداتهم؛ وأملوا في التخفي والاستئثار (٧٨).

وفي شبه الجزيرة؛ طُرد المعتزلة من قبل ولاه الخلافة وعائلها وعاشوا كجماعات منفقة في بعض مجتمعات الخليج واليمن؛ مازجين معتقداتهم بمذهب الشيعة الزيدية (٧٩).

وفي المشرق -خراسان وما وراء النهر والهند- استنح المعتزلة في ظل النظم العسكرية الإطاحية السنية التي تعقب حكمها لأراء أهل الحديث (٨٠).

وفي ظل دولة الفزاريين في غزنة والهند؛ تخلى جميع المعتزلة عن مذهبهم تماماً (٨١).

وفي بلاد المغرب؛ بدد فقهاء المالكية أفريقية حلقات المعتزلة في الساجدة فلاتوا بالتقية (٨٢). وفي المغرب الأوسط طارد الزمتميون المعتزلة؛ فزح معظم رجالهم إلى المغرب الأقصى وعاشوا في كنف دولة الأدارسة الزيدية. وما لبث الأخشيرون أن

حافظت الأولى على جوهر المذهب وطورته، ومالت الثانية إلى آراء الأشعرى^(١١). وحق لبعض النصارى ومن الفكر الاعتزالي - إبان الحقبة الإقطاعية بعدم التجانس^(١٢)، ولابن تيمية الحكم بأن آراء النصارى أقرب إلى أهل السنة^(١٣).

ولا غرو فقد هجر بعض أعلام المعتزلة معتقداتهم في السياسة وتكروا لمذهبهم في القياس، كما أنكروا رأى لسة في الإجماع، ومالوا إلى الموقف الشيعي. يتجلى ذلك في قول النظام المعتزلي «بعضة الأئمة»^(١٤)، وفي الوقت الذي أود فيه رأى الأشاعرة «الطفر»^(١٥)، وما ينفي القول «بالسببية» في تصور ظواهر الطبيعة^(١٦).

للملاسل السوسيو- سياسية، وافق الجسبالي المعتزلي رأى الشيعة في الإمامة^(١٧).

لم تكن تلك المواقف الاعتزالية المتضاربة مجرد ثمرات فردية من الفكر السياسي الاعتزالي؛ بل عبرت عن ظاهرة عامة بوجود تورين؛ يقول أحدهما بالعقل ويعول الآخر على السمع^(١٨). ويرى بعض الدارسين^(١٩) بحق أن هذه التعددية في فكر المعتزلة تتطابق مع حقيقة الواقع الاجتماعي والتاريخي وحتى الجغرافي.

لقد كان الفكر الاعتزالي عمومًا يمارك أزمة من مظاهرها المواقف المتضاربة والتطرف والتعصب؛ إذ يعزى إلى بعض شيوخهم القول «من لم يكن معتزليًا لا يصح أن يكون مؤمنًا»^(٢٠).

علينا الآن برهة تلك الأحكام بدراسة أفكار مشاهير شيوخ الاعتزال المخضرمين؛ الذين عاشوا عصر الصحو البروجوزية الأولى وعصر الإقطاعية المربحة؛ الأمر الذي انعكس على أنصاتهم الفكرية فانتسعت بالتلقين والتضارب وعدم التجانس، وتطبع خطاهم بطابع نقاعي سجالي.

وغنى عن القول، إن إقلاص المعتزلة في ميدان السواية - حيث قُسمت ثورتهم بين وضراوة - أدى إلى إقبالهم على الدرس

تخلوا عنهم واضطهدوهم؛ فلجأوا إلى المناطق الوعرة وكونوا مجموعات حبيسة متغلقة^(٢١). ورحب معتزلة المغرب - عمومًا - بالمفاهيميين؛ فانحازوا إليهم وتأسروهم واحتلق بعضهم المذهب الإسماعيلي^(٢٢).

وفي الأندلس؛ امتزج الاعتزال بالثبوع والتصوف؛ فكان اعتزالًا من نوع خاص^(٢٣). تمت تأثير ظروف غير مواتية - تعرض أصعابه للاضطهاد من قبل الإمارة - لم الخلافة الأموية؛ بتحريض من فقهاء المالكية^(٢٤). فلما ثار المعتزلة قمت حركتهم واضطروا إلى تكوين فرقة سرية اتهمت بالمروق^(٢٥).

هكذا تعرض المعتزلة في العالم الإسلامي - إبان سطوة النظم الإقطاعية السنية - للتمسك والاضطهاد؛ فطردوا في سائر أقاليمهم، وقمت حركاتهم وتكاثرت بزعمالهم، واتهموا بكنف والشرك والإلحاد والزندقة - فقد وصفهم الأشعرى باليهوس ونسب بعض معتقداتهم إلى النصرانية^(٢٦). وقد جاره الأشاعرة من بعده - كالمبغدادى والشهرستاني - «دون تحقيق»^(٢٧). وأصقت بهم ذات التهم في سائر بلدان المشرق والمغرب والأندلس^(٢٨).

كما أقضت هذه الظروف الصعبة إلى تخلى بعض المعتزلة عن مذهبهم وانشقاق بعض زعمائهم - كالأشعرى وابن الروادى الذى ندد بهم في كتابه «المنسوحة للمعتزلة»^(٢٩)، هذا فضلًا عن انضمام بعضهم إلى الفرق الأخرى السنية والثنوية، ومال قطاع منهم إلى الزهد والتصرف.

وانقسم المعتزلة إلى مدرستين متعارضتين؛ مدرسة بغداد ومدرسة البصرة؛

والنظر لمواجهة خصوصهم باللسان بعد فتلهم باللسان؛ فكانوا يندرسون أمور مذهبهم في «حلقات سرية»^(٣٠)، ويضيفون توافيف في الرد على المنشقين على مذهبهم وعلى أرباب المذاهب الأخرى.

فالنظام المعتزلي بذل جهودًا محدودة في الرد على المخالفين والمحدثين والسلطة الحاكمة لتي اتهمته بالزندقة^(٣١)، كما أدخل في الاعتزال مباحث جديدة، بعضها سياسية، وبعضها فقهية وبعضها أصولية، وبعضها طبيعي^(٣٢).

لقد أكد على اعتبار العقل أساس المعرفة حتى النيدية منها؛ فهو - في نظره - أداة المخلوق في معرفة الخالق. ولعل هذا كان من أسباب إنكاره المعجزات حتى في القرآن الكريم؛ إذ ذهب إلى أن العجائب القرآنية يكمن في تصدى الله للكفار أن يأثروا بمثلها^(٣٣).

ويرغم مراقبه الكوسية في آرائه السياسية - كما أروشنا سلفًا - كذا المعرفة. حين قال بأن «الله خلق الموجودات دفعة واحدة على ما هي عليه الآن، ثم أكن بعضها في بعض»^(٣٤) - كذا قوله «بالطفر» - مقتربًا من الأشعرية - إلا أنه تأثر بالفلسفة اليونانية - خصوصًا بأرسطو - حين وقف على «قانون الحركة». وتعمل آرائه عن نظرية «الجزء الذى لا يتجزأ» أو «الجوهر الغر» بوادر مادية متقدمة^(٣٥) لا يقلل من قيمتها تأثيره بدووقريطس^(٣٦).

وحسبه أنه رفع مستوى الجدال الكلامي إلى مستوى الدرس الميتافيزيقى الفلسفى^(٣٧) كذا مخالفة الأشعرى ونظريته في «السكون»^(٣٨). وإذا كان قد تأثر في هذا الصدد بالهرمسية الدردانية^(٣٩)؛ فبمؤ ذلك كما نظرنا قليلًا على التفاح فكرى اعتزالي؛ فهو وأن الهرمسية قد «أسفمت» وأصبحت خيالًا في تسخيل الفكر الإسلامى العام، ولقد ظهر تأثيرها بأشكال أرحب في آراء ثلاثة النظام - من أمثال أحمد بن حنبل والمفضل العدنى - اللذين مزجا بين الاعتزال والأفلاطونية المحدثة^(٤٠).

أما عن أبو الهذيل العلاف: فقد كان مفكراً اعتزالياً مخضرمًا جمع فكره بين معطيات الصحوة البروجوازية الأولى بطابعها الليبرالي وبين تأثيرات عصر الإنشائية المرتجمة. لذلك لم يخطئه أحد الدارسين حين حكم على آرائه بأنها «دينية تبريرية أقسب مما تكون إلى الأشعرية»^(١١٦)، إذ انطوت على نظرة فلسفية عقلانية نتيجة التأثر بالفلسفة اليونانية. وأخرى لاهوتية نتيجة المصادرات اللدنية.

تبدو اللزعة الأولى في ثقافته الموسوعية وإفادته من الطبيعيات، حيث أحدث نقلة في المذهب حين أكد «الاستطاعة»، وقال «بالتوكل». كما وظف هذه الآراء لخدمة أغراض عملية سياسية؛ إذ دافع عنها ودعا إلى اعتناقها باعتبارها حصاد جهود مجتهدين يحررون الحق ويدعرون إليه لمراجعة الفكر اللصبي^(١١٧) السلي وحملاته.

وتعجلى للزعة الثانية ذات الطابع اللاهوتي في توظيفه في مذهب «الجوهر الفير»، لدمج الاعتقاد بقدوم الله وحديث العالم^(١١٨). لقد شارك الأشعرى رأيَه في «السكون»، باعتباره رديفًا للحركة - على عكس النظام وديموقريطس رغم تأثره بهما - ورغم عقلانية وإفادته من أرسطو لم يقل بقدوم العالم؛ متأثرًا في ذلك بمصادرات لاهوتية عن «عقيدة الخلق الإلهي».

في داخل ذات الإطار يمكن تقويم آراء الجاحظ فقد دافع عن النقل في عصر تسلط النقل وألف في ذلك كتاب «فصلائل الاعتزال»^(١١٩). كما هاجم الأشعرية هجوماً لا يخلو من مغزى سياسي؛ فكشف عن أذانيها التبريرية السلطوية^(١٢٠) ناعيًا أصحابها «بالثابتة»؛ أي أعوان الحكام. يقول في هذا الصدد: «إن كثر الثابتة الفكرية أشد من كثر الثابتة السياسية. هؤلاء هم الطوائف التي أثبتت لله جسمًا وجعلت له صورة وحدًا وتغشيت من قال بالرؤية الكيفية، وأنكرت أن يكون القرآن مخلوقًا أو كما قالت بالهوى»^(١٢١).

رأى ثقافة الجاحظ الموسوعية - حيث ألفت في الأدب والتوحيد والمنطق والجغرافيا

والتاريخ الطبيعي وموسوعات أخرى متنوعة^(١٢٢) - فضلًا عن إفادته من الفلسفة الزواليين الطبيعيين يعزى الفضل إليه في مزج لفلسفة بعلم الكلام والشفاعة عن عقلانية الاعتزال^(١٢٣). مصداق ذلك قوله: «إن العقل يمكن به معرفة الله، وإن أفعال الإنسان داخلة في تسخير حوادث الطبيعة»^(١٢٤)؛ مهبطًا بذلك للمنهج التجريبي الذي أنكره على التنظير التجريدي^(١٢٥).

أكثر من ذلك؛ توظيفه الفكر العقلاني في محاربة الأمراض الاجتماعية التي استشرت في عصره، خصوصًا ظاهرة الشريعة^(١٢٦).

ونعتقد أن الجاحظ قائد في جوهر فكره الاعتزالي من جهود سابقيه ومعاصريه؛ خصوصًا مصرع بين هيد السلمي والجاحظ ثم طوره وأكسبها مسوحًا عقلانيًا بعد أن شذبهها وطمسها من أدران الأفلاطونية المحدثه. إذ لمعلم أن محمدين عباد تلألؤ باللهرمسية في نظريته عن «وحدة الوجود»، فقال إن الله خلق نوعًا من المادة الكلية في السموات جميعًا وأضاف إليها الأعراض؛ فيكون بعضها سببًا في قوة كاملة في المادة المنقولة وبعضها الآخر بإرادة حرة من المخلوق^(١٢٧). لقد طور الجاحظ الفكرة الأخيرة مؤكدًا على قانون السببية ممهدًا بذلك للنقطة التي حدثت فيما بعد على يد القاضي عبيد الجبار؛ ما سطره في حينه. كما خالفه الجاحظ في إقراره بالصفات على كيفية مقاربة للأشعرية^(١٢٨). كذا في نظريته الأفلاطونية المحدثه الطبيعية^(١٢٩)، وألكر قوله عن فكرة «العالماني» التي تقول بأن الله لم يخلق غير الأجسام ذاتها^(١٣٠)، وأن هذه الأعراض «العالماني» لا تنتهي في كل نوع؛ فكل عرض قام بعمل فإنما يقوم معنى أوجب قيامه^(١٣١). ونحن نرى أن آراء معمر والجاحظ^(١٣٢) والجاحظ في هذا الصدد - ورغم اختلافها - تشكل نقلة مهمة في فكر المعتزلة؛ إذ تقصص - فضلًا عن ترسيخ قانون السببية - عن ذعة جدلية مبكرة.

لم يكن هذا التطور في فكر المعتزلة وإيد عصر الإنشائية المرتجمة؛ بقدر ما كان

نتيجة التراكم المعرفي من ناحية وانصراف شيوخ المعتزلة إلى البحث والدراس بعد إفلاسهم السياسي.

بدوي، أن يعاظم شأن الاعتزال فكريًا وسياسيًا خلال عصر الصحوة البروجوازية اللاتنية.

لقد نهج الاعتزال سياسيًا بقيام الدولة البرهيمية عام ٣٣٤ هـ وهي دولة زبيدة - اعتزالية؛ اعتنق معظم سلاطينها الاعتزال^(١٣٣)، وأسندوا إلى المعتزلة المناصب العليا كالوزارة والقضاء^(١٣٤) وهذا يعنى انتقال المعتزلة من طور التقية والستر إلى طور الظهور والثقة؛ بحيث «أصبوا بهاهون باعترافهم»^(١٣٥) بعد أن كانوا - في العصر السابق - يخافون من أجل الحفاظ على مذهبهم^(١٣٦).

يقول لشوان الحميري^(١٣٧): «يظهر المعتزلة إلى جميع المذاهب كما تنظر ملائكة السماء إلى أهل الأرض مثلاً، وأصبح لهم من التمسائيف والكتب المثلجات في دقائق التوحيد والعدل والتزكية له عز وجل ما لا يقسم به سواهم، ولا يوجد لغيرهم ولا يحيط به علمًا لكثرة إلا الله عز وجل. وكل متكلم يقدم يفرق في محاربه ويشي على آثارهم، ولهم في معرفة الصفات والمذاهب المبدعات تحصيل عظيم وحفظ عظيم وغرض بعد لا يقدر عليه غيرهم؛ يتقدمون المذاهب كما ينقد الصارفة الدلائل والدرام».

يكشف هذا النص الجامع عن تعاطف الاعتزال وميزة المعتزلة في عصر الصحوة. فيشير إلى رفعة مصنفاتهم في ترسيخ عقائد المذهب بعد أن منيت في العصر السابق، وإلى رجالاتهم الذين أبدعوا فتوحات ثقافتهم الواسعة السميطة بإنجازات النهضة الفكرية التي أسفرت عن الصحوة البروجوازية اللاتنية. في حين كان معظم مشاهيرهم - كما أوضحت سابقًا - من المخضرمين إبان حقبة الإنشائية السابقة. وبينما اهتمت الصفات المحدودة في الاعتزال آنذاك بالطابع الدفاعي السجالي؛ تصدت توالييف عصر الصحوة «التي لا يحيط علمًا بكثيرها إلا

ولعل من المفيد أن نعرض لبعض آرائه
لتبيان محط التطور؛ قبل أن نعرض للفكر
المعتزلي عموماً في أوج اكتماله.

من أهم هذه الآراء؛ حسم مسألة «أداة
المعرفة»؛ الشرح لم العقل؟ لقد جعل العقل
أداة المعرفة - بامتحياز - ليس فقط في
المحسوسات؛ بل في الإلهيات أيضاً؛ فهو -
في نظره - قادر على معرفة الله (١٣٨).

منها أيضاً تطوير آراء الجاهظ
ومعاصريه في الطبيعيات مسجلاً إبداعاً
مذهلاً في مجال منهجية التفكير. إذ بدأ
بدراسة «الوجود» معرفة «الماهية» كاشفاً عن
أخطاء سابقيه «فجعل الطبيعيات مقدمات
للإلهيات... أو جعلها إلهيات مقلوبة»
على حد تعبير أحد الباحثين الكبار (١٣٩).
فجعل بذلك «الخلق بديلاً عن الفيض
والحرية بديلاً عن الحتمية» (١٤٠)؛ فأنصَحَ
الناس للقول بقدوم العالم؛ بعد أن كان سائر
المعتزلة من قبل يقولون بحدوثه تحت تأثير
مصادر ذات لاهوتية؛ مرسخاً بذلك قانوناً
علمياً مهماً هو قانون «السببية» (١٤١).

يقول القاضي عبد الجبار (١٤٢) ... إن
السبب لا ينتفع حصوله ثم لا يحصل
المسبب بأن يعرض عارض فيقتطع من
التوالي، ومتى وجب حصوله عند حصول
السبب وزوال الموانع فإن حاله كحال
المبتدأ عند تكامل الدواعي؛ فإنه حصل
لا محالة.

لأن استكناه هذا القول لهم يكشف
بامتياز عن قانوني العلوية والحتمية سواء
في ظواهر الكون أو المادة أو المجتمع أو
الإنسان (١٤٣)؛ وبذلك خطوة هامة في مجال
تطوير المنهج العلمي مهتد الطريق أمام
ابن الهيثم وغيره من التجريبيين (١٤٤).
وحق لذلك حكم أحد الدارسين (١٤٥) بأنه
«فتح الباب بالبحث في الجزء لمعرفة الكل
واتباع منهج التحليل والتدقيق حتى
الوصول إلى الجزء الذي لا يتجزأ».

من إنجازات القاضي عبد الجبار أيضاً؛
طرح موضوع «التوحيد» طرحاً جديداً بدلاً
من إثبات الذات وصفات والأفعال (١٤٦).
كما طور آراء وأصل بن عطاء وأبي هاشم

الله عز وجل إلى تعميق أصول المذهب
وإتمام بناءه النظري في طابع علمي
«إداعي» نقدي. كما يكشف عنه النص
تفرق الفكر الاعتزالي وتأثيره في المذاهب
الأخرى «فكل متكلم بعدمه يفرق في
بحارهم ويمس على آثارهم» ويكشف
أخيراً عن «الفرض البهيم الذي توخاه
المعتزلة» وهو غرض تلويني، سياسي في
المحل الأول؛ كما ستوضح في حينه.

من أسباب تلك النقلة في فكر المعتزلة؛
الانفتاح الإيجابي على الفكر الهلنستي
خصوصاً على تياراته العقلانية المادية
كفلسفات أرسطو وأنيبادوليس
وأناكساجوراس (١٣٤)؛ لا على التيارات
الغروسية التهودية المثالية التي تأثر بها
مفكرو المعتزلة إبان الحقبة الإقطاعية؛ ومن
الإنصاف للتدوين بأن معتزلة عصر الصحوة
لم يقلقوا آراء فلاسفة اليونان؛ بل تأثروا فقط
بمنهجهم؛ إذ أن تطور فكرهم يُعزى في
المحل الأول لأسباب اجتماعية وسياسية؛ كما
لاحظ بحق أحد الدارسين النابيين (١٣٥).

من أهم مظاهر تطوير علم الكلام - بفضل
معتزلة عصر الصحوة - ما جرى من استقلال
العلم وتحرره من الفقه بعد أن كان علم الكلام
خادماً له. كذلك قضايا وإشكاليات جديدة
أخفق الفسوف في تقديم حلول لها (١٣٦). هذا
بالإضافة إلى تطور مذهب الاعتزال بعد
تصفية ما أصابه من شوائب على أيدي
معتزلة عصر الإقطاعية المرتجمة.

يُعزى هذا الإنجاز - في المحل الأول -
إلى القاضي عبد الجبار المعتزلي الذي
صنف «موسوعات» ضخمة في
الاعتزال (١٣٧)؛ مذهباً وتاريخاً.

الجهاني عن منهج «الشك» بجعله أساساً لكل
معرفة (١٤٧).

كما تناول مسألة «العدل» تناولاً جديداً
أيضاً؛ فأخرجها من إطار التبعية «للتوحيد»
إلى مجال حرية إرادة الإنسان؛ باعتبارها
الفاعل في الطبيعة وسيدتها؛ من حيث كونه
«عاقلاً» دون أن يصطدم بمبدأ القدرة
الإلهية (١٤٨).

كما طرح مسألة «الجبر والاختيار»
طرحاً سياسياً يكشف عن صراع قوى سياسية
 واجتماعية بعد أن كان سابقه يعولون على
التجريد النظري في معالجة القضية (١٤٩).
ويرغم عدم إفراده بمبحث مستقل عن الإنسان
- نظراً لمعطيات الصورة البيروقراطية لا
للثورة - فحسبه إيماءة في موضوع
الطبيعيات التي قال باستقلاليتها؛ وهو تناول
تقدمي على كل حال (١٥٠).

من آرائه الشهمة أيضاً - وإن سبقته بعض
فرق المعارضة الثورية كالفوارج والمرجعة
في مرحلة ثوريهم - اقتران الإيمان بالعمل
وإثبات ذلك بالبراهين العقلية والقرائن
النقدية (١٥١). فعنده أن الإيمان لا يتم إلا مع
«ترك الكبار» بما يشي بجهد سياسي مهم
وهو ضرورة توقف السلطان عن غش الكبار.

وفي شرحه لهذا «المثلية» بين
المثليتين؛ ما يفيد حرية للفعل الإنساني «بين
قطبي الثواب والعقاب أو الطاعة
والمعصية» (١٥٢)؛ وهو قول لا يخلو من
مغزى سياسي أيضاً فحواه إنكار إمارة
«الفاسيق» (١٥٣).

بم ذلك كله عن توفيق القاضي عبد الجبار
في تحويل مسائل علم الكلام المتخصصة بالدين
إلى أيديولوجيا سياسية؛ أي تسييس الدين؛
لا العكس. ولعل آراءه في مسألة «الإمامة»
تفيد هذا المعنى وتوضحه. لم يفرد القاضي
عبد الجبار مبحثاً خاصاً عنها - كما سائر الفرق
- بل أتحقها بمبدأ «الأمر بالمعروف والنهي
عن المنكر» (١٥٤). وذلك لغزى مهم - وقف
عليه أحد الباحثين المذهبيين - فحواه أن الذين
جسروا الإمامة أصلاً من أصول الدين كانوا
يعبرون عن اختيار السلطة؛ على عكس
الذين عارضوا الدولة الثيوقراطية.

ولم هذا يفسر إنكار القاضي عبد الجبار - رغم تشييده - رأى الشيعة في «الوئامة» وال«عصمة». فكان أثل تمسبا لتشويش وأكثر تحكيما للعقل،^(١٥٦) إذ أجاز إمامة المغضول مع وجود الأفضل، مؤكدا على مبدأ الشورى؛ وهو أمر أثار عليه ثائرة الشيعة؛ فخانن زعيمهم الشريف المرتضى^(١٥٧) وأفحمه. فبينما اعتمد خصمه على تصور مشكوك في صحتها، وتاول مجازي لبعض آيات القرآن الكريم؛ تسليح القاضي عبد الجبار بالعقل والمنطق وتقويم الأعمال حسنا وقبحا^(١٥٨).

وحصاد آرائه عن «الثبوت» والمعاد، نشي بزرعته العقلانية الوائقة؛ فضلا عن معالجتهما ضمن «باب العدل» الذي يشمل حرية العقل وتقويمها بمقيار «الحسن والقبح العقليين»^(١٥٩). وهو أمر لا يخطر من مخفى سوسير- سياسي. كما أطر «التهمة» تأطيرا علميا لا ميتافيزيقيا؛ على أساس أنها «علم وليست تحميما أو خرافة»^(١٦٠)، لذلك قال ببرجوبها عقلا لا غيبا^(١٦١)، مما أثار عليه ثائرة الأئمة فاتهموه بتبني آراء البراهمة المكذبين للنبوة^(١٦٢). وهو اتهام مبرود لاعترافه بالأنبيا والمرسلين صراحة وتكذيبه اليهود حين كانوا نبوة محمد (ص)^(١٦٣).

ومن موقف عقلائي أيضا؛ أنكر «المعجزات» بالنسبة للأنبيا غير المرسلين والأرنباء والأئمة وأدعياء النبوة^(١٦٤). ويختصص «المعاد» ربطه عبد الجبار بقول المعتزلة في مبدأ «الوعد والوعود»؛ وهو ربط ذو مخفى من حيث تقديره لمستقبل الإنسان من ناحية^(١٦٥)، وتقلته «بحكام الأفعال من حيث نتائجها في التاريخ واستمرارها فيه بعد الموت»^(١٦٦) من ناحية أخرى. لقد أعطى لأفعال الإنسان في التاريخ قيمة كبرى في تقدير الجزاء في الحياة الأخرى؛ إذ جعل عمل الإنسان في الدنيا مدخل حياته في الأخرى. وأفعال الاستحقاق عنده هي «أفعال الشعور الخارجية الحرة» وليست أفعال الشعور الداخلية أو أفعال الاضطراب التي لا تتوافر فيها الحرية والعقل. وفي ذلك تقدير للإنسان وأفعاله من خلال منظور يرى

في الدين تفصيلا للعمل على العبارة. وما يبيننا أن القاضي عبد الجبار تجاوز ذلك خلط خصومه بين السمعيات والعقليات، ليحسم الأمر لصالح أدلة العقل^(١٦٧). أما عن آرائه حول الميزان والصراف وغيرها؛ فقد أولها تأويلا مجازيا شأنه في ذلك شأن سائر المعتزلة^(١٦٨). نفس الشيء يقال عن آرائه عن «الجنة والنار»؛ إذ قسرها تفسيرا مطلقيا فحواه أن الأرواح لا تتمتع بالملك والشراب وال«كحاح»^(١٦٩).

يفصح هذا العرض للمرجز لآراء القاضي عبد الجبار في علم الكلام من إقامته من التراكم المعرفي الاعتزالي وغير الاعتزالي في تطوير مذهب المعتزلة من ناحية، ومن معطيات عصر الصحوة البروجوانية ذات الطابع الليبرالي من ناحية أخرى.

لنحاول الآن رصد الأساس السوسيو- سياسي لنجمل آراء المعتزلة إبان عصر الازدهار على النحو التالي:

أولا: توحيد العقل باعتباره مفتاح المعرفة؛ يرفض كل ما هو غير عقلاني. يقول شاعرهم:

لله دز العقل من رائد

وصاحب في الصر والوسر
وحاكم يقضى على غائب

قضية للشاهد للأمر
لذلك أنكروا صحة الأحاديث التي لا يقبلها العقل وأنكروا المعجزة والسمير^(١٧٠)، ولبن قبولاً للنبوة على أساس عقلاني بإقامة الدليل عليها؛ في حين قبلها أهل السنة بالنص والسمع^(١٧١)، كما أولوا بعض آيات القرآن الكريم تأويلا مجازيا؛ يتفق مع العقل.

والشك عندهم صدق اليقين^(١٧٢) في الإنسانية والطبيعية والأخلاقيات^(١٧٣)؛ لأن العقل لديه بالغمرة القدرة على التمييز بين الثبوت والسمين^(١٧٤).

ثانياً: قادت عقلانية المعتزلة إلى الكثف من القوانين العلمية في الكون والمادة والإنسان؛ كقائين «السيبية» وقائين «التسوية»^(١٧٥) من خلال فهمهم اللوحي

الطبيعية؛ وسبقوا هيجل في الحكم بأن السمكات في الطبيعة أكبر بكثير مما نعرفه عنها؛ فقالوا: «إن كل ما يظهر من قوانين ليست إلا عادة الطبيعة»^(١٧٦)، وأن ما يحل في الأجسام من حركة وسكون ولون وطعم ورائحة وحرارة وريسية «إنما هو فعل للجسم الذي حل فيه طبيعه»^(١٧٧). ويرى بعض الدارسين في ذلك نزعة مادية ميكرو^(١٧٨)؛ قوامها الانطلاق من المعرفة الحسية لفهم العالم الخارجي^(١٧٩). لقد أدخلوا الطبيعة - لذلك - في علم الأصول؛ فلم ينفصل تفكيرهم في الله عن تفكيرهم في الطبيعة؛ ف تجاوزت بذلك الطبيعيات والإلهيات وتداخلت في علم واحد^(١٨٠)، وإن كانت طبيعيات المعتزلة عقلية لا علمية تجريبية^(١٨١).

لذلك فجر الاعتزال «ثورة منهجية» بإرساء منهج جديد في المعرفة^(١٨٢)؛ قوامه توحيد مباحث الوجود الأنطولوجي؛ فجمعوا الله والإنسان والطبيعة والدين والنبوة والإيمان والعمل والسياسة في موضوع واحد ومنهجية عقلانية واحدة^(١٨٣)، لقد نظم المعتزلة العالم الدنيوي وعالم الأرض تنظيمًا عقليًا^(١٨٤).

ثالثاً: أما عن إلهيات المعتزلة؛ فقد قالوا إن أفعال العباد محدثة لم يخلقها الله وإنما هي أفعال الطبيعة تظهر فيهم؛ إلا الإرادة فإنها فعل إنساني؛ بمعنى أن أفعال العباد نتيجة لطبيعة ظروف مجتمعاتهم^(١٨٥). وقولهم بإرادة الإنسان لا يتناقض مع قدرة الله واستطاعته^(١٨٦)؛ لأنهم قصدوا بحرية الإرادة عند الإنسان وجهة أخلاقية لا ميكانيزيكية^(١٨٧). فعريه الإنسان ليست مرصوع مستقلة لأن العقائد تتحلل بحقائق الوجود مستقلة عن كل فعل إنساني كالإيمان بوجود الله^(١٨٨)، وهنا لا عبرة بذهب تأليه أحد الدارسين من أن المعتزلة حاولوا بكثاء إضعاف الموجود الأول بتأكيد إرادة الإنسان^(١٨٩)، والصواب أنهم استهدفوا تنزيه الله أولاً وإبراز قيمة الإنسان^(١٩٠)، ثانياً؛ بحطيم القيود التي تحول دون حريته في

المعصية حتى يلجأ إلى فعلها؛ إلا أن يخرج المكلف بذلك أن يكون مستحقاً الذم والعقاب^(٢٠٠).

ولا يخلو هذا التعريف من مغزى سياسي، ويكن في محاسبة السلطان الجائر^(٢٠١).

استناداً إلى ذلك؛ قال المعتزلة، باللفظ الواجب، الذي يمكن الإنسان من الخير ويقوى للدراعى إليه. وليس لللفظ جهة للطاعة، وإنما ينال المكلف الفعل لحسنه، كما يجتنب القبح لقبه^(٢٠٢). ومن مظاهر اللطف الإلهي إكمال العقل عن طريق العلم والمعرفة، والقدرة على التمييز بين الخير والشر، وبين الحسن والقبح^(٢٠٣). لذلك رأى المعتزلة في الشريعة «أطافاً في العقليات»^(٢٠٤). ومن هنا كان العقل مسؤولاً عن الفعل، وكان «الوعد والوعود مكافأة على للفعل الحسن أو الفعل القبيح وعقاباً على الفعل القبيح الذي هو لا عقلى بالضرورة»^(٢٠٥).

خامساً: يتضح مما سبق أن أراء المعتزلة في القضايا التي طرحوها ذات أبعاد موسوسية، سياسية، لكن هذه الأبعاد تظهر بوضوح أكثر في قول المعتزلة ببدء «المعزلة بين المنزلتين»، ومبدأ «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر».

بالنسبة للمبدأ الأول أجمع للمعتزلة على «أحق» مرتكب للكبيرة، وهو تحت أخطر من مجرد كونه صفة أخلاقية؛ فمواقف الفرق صوماً من مرتكب الكبيرة ظهرت إيان محنة سياسية تاريخية هي أحداث الفتنة الكبرى. لذلك كان رأى المعتزلة فيها يعكس موقفاً سياسياً في المحل الأول؛ فحوا هو أن مرتكب الكبيرة لا يصلح للحكم لفسقه. وإذا حكم بجوار أو ظلم وجب عزله بالضرورة عليه^(٢٠٦).

ويدخل مفهوم الثورة عند المعتزلة في مبدأ «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر» كما هو الحال عند الفوارج أيضاً^(٢٠٧). لكن موقف المعتزلة عبر عن استنارة وسياسة في

الرأى والعمل^(٢٠٨). لم يكن هدفهم إلا محاولة للفصل بين السلطة والجمع، وليس بين الله والإنسان^(٢٠٩). ولذلك طرح المعتزلة قضية الإنسان في إطار تاريخي لا في إطار لاهوتي^(٢١٠).

رابعاً: في إطار هذا البعد الإنساني التاريخي طرح المعتزلة رأيهم في العدل، لذلك أخذوا خصومهم حين زعموا أن منطق رأيهم في العدل يرجع لأسباب شعرية؛ خصوصاً وأن معظم منظورهم كانوا من الموالى^(٢١١).

عالج المعتزلة مبدأ العدل قبل مبدأ التوحيد. ولا يخلو ذلك من دلالة على أن قضية التوحيد مفرغ منها باعتبارهم مؤمنين مسجدين؛ فالتوحيد موضوع أنطولوجي أما العدل فيتحقق بصفة الله بالإنسان، فضلاً عن كونه أهم صفات الله؛ كما وأن التوحيد صفة للذات الإلهية، أما العدل فعل إلهي^(٢١٢) يتكس على الإنسان، وحيث إن الإنسان مكلف بتكاليف شرعية والعدل صفة الله من حيث تحديدها إلى الإنسان^(٢١٣)، فإلله يستحيل أن يفعل ما فيه مفسدة للإنسان ويختار الفكر له ثم يعذبه^(٢١٤). وقد أخضع المعتزلة مسألة العدل للعقل حين صرّفوا العدل بأنه «ما يقتضيه العقل من الحكمة» وهو إصدار الفعل على وجهه الصواب والمصلحة^(٢١٥).

لذلك عالج المعتزلة مسألة الخير والشر من وجهة نظر إنسانية؛ لا أنطولوجية؛ لأن الله لا يحمل المكلف على الطاعة بالقهر أو بالإلجام؛ فلا يفعل أن يحمله على

أن؛ إذ اشترطوا لقيام الثورة شرطين؛ أولهما أن تكون تحت راية إمام عادل، والثاني أن تكون الظروف مواتية لنجاحها.

من هنا ناصر المعتزلة آل البيت لأنهم أهل عدل وليس لقراباتهم من الرسول (ص) فقد أنكروا رأى الشيعة في الإمامة، وخطبوا قولهم «بالتعصين والنص» وانتقروا مع أهل السنة على مبدأ الشورى. وخالقوا الشيعة في مسائل «بالوصية» و«الغيبة» و«الرجعة» و«المعصية»؛ لا شيء إلا لكنهما غير مقبولة عقلاً، وكان تقدمهم سياسياً واجتماعياً؛ لا عقدياً أو فكرياً^(٢١٦). فلتفسير المنكر بالنسب متى قدرنا على ذلك واجب لا فسق فيه بين مجاهدة كافراً أو فاسقاً^(٢١٧). لذلك قام المعتزلة الجائرين من الحكام إلى جانب الزنادقة والمعتدين^(٢١٨)، باللسان أو لم باللسان.

كما تطرق المعتزلة إلى مسائل ذات طابع اجتماعي واقتصادي فضلاً عن مراميه السياسية. فقد عالجوا مسائل «الحلال والحرام والألراق» في إطار سياسي لا باعتبارها قضايا دينية أو أخلاقية. وجذور العقل والشرع مناً لمرجعية الظلم والجور واستباحة أكل حقوق الغير^(٢١٩).

كما عالجوا قضايا اقتصادية هتة. كالأسعار. وأنكروا رأى الأشاعرة في أية «الله هو المصدر» واعتبروه تبريراً للحكام الجائرين والمعتدين، وذهبوا إلى أن «المسعر فعل مباشر من العبد، إذ ليس ذلك إلا موافقة ملهم على البيع والشراء بثمن مخصوص»^(٢٢٠). كل ذلك وغيره دليل على أن فكر المعتزلة؛ ينطلق من الواقع الموسوي-سياسي الذي أفرزته المصعورة البورجوازية الثانية.

ولا غرو؛ فقد عبر عن الاعتزال عن طابعه الليبرالي المستلير والمتمساح. إذ أفضى الرخاء الاقتصادي والجناس الاجتماعي والتطور التكري في هذا العصر إلى سيادة فكر المعتزلة؛ وإقبال خصوم الأمن على اللهل منه وتعديل ويطير وربما تفسير معتقداتهم السابقة.

(جـ)

المذهب الأشعري

سبق وقدنا أن الاعتزال نشأ إبان الصحوة البهوجوانية الأولى؛ فعبر بذلك عن التيار الليبرالي في علم الكلام، أما مذهب أهل السنة فقد ارتبطت نشأته بعصر الإقطاعية المترجعة؛ حيث تأسس مذهب الأشاعرة، ومن رحمته ولدت الماتريدية؛ فعبرا بذلك عن الاتجاه المحافظ في علم الكلام؛ وإن مالا إلى الليبرالية في عصر الصحوة البهوجوانية الثانية.

يرتبط ظهور المذهب الأشعري بموسى أبى الحسن الأفسري (ت ٤٣٠هـ) الذي كان معتزليا ثم ارتد عن اعتزاله لينعج أصول مذهب أهل السنة في علم الكلام^(٢٣١). ولا يخفى ارتداده هذا - في عصر الإقطاعية - من مغزى سوسو - سياسى؛ يكمن في أزمة التيار الليبرالى من ناحية، ويكتنف عن آلية رد الفعل، عن نشأة المذهب على يد معتزلى مثقف مؤهل لتقيام بذلك المهمة الصعبة من ناحية أخرى. كان عليه أن يقدم إجابة سنية متمكنة على أسئلة وقضايا سبق وطرحها للمعتزلة^(٢٣٢).

لذلك ما كان بوسعه تنظير مذهبه بمحزل عن توظيف العقل والمنطق بدرجة ما فى برهنة الصيغ الشرعية؛ خدمة للخلافة السنية أمام تعاطف الفكر الليبرالى الاعتزالى والحد للشيعى السياسى والفكرى أيضا. بمعنى أن صياغته «الرسمية» للمذهب ذات بصمات توفيقية عاجزة عن تقديم إجابات شافية ومقنعة عن القضايا التى سبق وطرحها للخصوم فى مسح عقلائى.

ولعل فى ذلك ما يكلف عن البعد السياسى لمذهب الأشعري؛ ورغم تطعية آرائه بالدين؛ فلم يكن الخليفة المتوكل النهجاسى محدثا وهو يمتحن الاعتزال ويعتهد أصحابه ويتصدى لإحياء السنة وهو المعروف بالانغماس فى حياة اللهو والعبث والفجور^(٢٣٣). وكان عصره عصر انحطاط سياسى وقروض اجتماعية وتخلف

ولعل هذا يفسر كيف تطور مذهب أهل السنة فى الكلام وصار أقرب للاعتزال؛ كما موضح فى البحث التالى. ويفسر أيضا التدام فرق المعتزلة بعد تشرعها خلال العصر السابق^(٢٣٤). كما كان الحد البهوجوانى مملولا - بامتياز - من التقارب بين الاعتزال والتشيع والتصوف^(٢٣٥). ويفسر فضلا عن ذلك إيراد قيمة العمل فى الفكر الكلامى عميقا وروبط المعرفة والسلوك والإيمان به^(٢٣٦).

بدبى والأمير كذلك؛ أن يفتح المعتزلة بابا جديدا فى المعرفة هو باب «الأخلاق» وإن لم يفردها بمباحث خاصة به. كانت رؤيتهم المعرفية وسلوكهم العلمى من الأمور التى أعطت للأخلاق صفة عقلانية واجتماعية فى آن^(٢٣٧). فمقياس الأخلاق عديم هو «الحسن والبيح العقليين». لم يقررا بشتات هذا المقياس فى حد ذاته، بل ربطوه بظروف المجتمع المتغيرة؛ إذ قد «يتغير الفعل لتغير الوقت، فيحسن ما كان قبيحا أو يقيح ما كان حسنا. فالنفع لذلك يستحيل وجوده إلا فى وقت وظرف مخصوص»^(٢٣٨).

لذلك كله أثرى فكر المعتزلة - فى عصر الزدهار - علم الكلام وأكسبه طابعا اجتماعيا، بعد أن كان جدلا مجردا. كما أثرى جرائب العميلة بسحقى أخلاقى دون مساس بالإيمان، وسمح كذلك بقيام مختلف العلوم على أسس عقلية^(٢٣٩)؛ وربما تجريبية مبكرة.

وأخيرا مهد علم الكلام - المعتزلى على الخصوص - لظهور الفلسفة الإسلامية «ولعل طرق التفكير إلى مرحلة تطويرية متقدمة»^(٢٤٠). وحسبهم من طرح مسائل واصطلاحات فلسفية فى خطابهم الفكرى؛ كالجسم والجرهر والعرض... إلخ^(٢٤١)، تناولوها تناوللا لامنازيا فيزيقا مطلقا أو كفتايا مجردة؛ بل «من منطق واقعى عملى يتصل بحياة الناس»^(٢٤٢).

فكرى^(٢٤٣) - من جراء سيادة الإقطاعية - فى حين أسنحت «المعارضة الشعبية قوة سياسية تهدد الخلافة بصورة جدية»^(٢٤٤)؛ وذلك بعد تأسيس الدولة الفاطمية فى المغرب وصنها مصر والشام واليمن. كما قامت دولة القرامطة فى جنوب العراق والبحرين وهددت بغداد نفسها. هذا فضلا عن تغفل الدعاة الفاطمية فى سائر أرجاء أقاليم الشرق بهدف «حقن» الخلافة العباسية السنية.

أمام هذا الحد الشيعة المتعاطف، ولمحز الخلافة عن مواجهته عسكريا بعد تسلط العسكر التركى وتنقله فى شئون الحكم فى العاصنة والولايات - لم تكد الخلافة عاجزة بدنا من «قيام إمام سنى بالارتقاء بعقيدة أهل السنة إلى مستوى التحديات... كقوع من الاستجابة السنية للمنبه الشيعة»^(٢٤٥).

لقد أجمع الدارسون على أن «الخط الشيعة وحده كان ممتولا عن ظهور المذهب الأشعري» أى أنهم فعلوا للخط الفاسى على الخلافة العباسية. لكننا نضيف إلى ذلك - وربما قبل ذلك - الخط الداخلى الكامن فى تسلط العسكرية الإقطاعية التركية التى هومت على السلطة فاما بعد إنشاء منصب جديد - هو منصب أمير الأمراء - الذى جمع فى يده سائر السلطات وحصر الخليفة فى قصره وتحكم فى تصويب الظواهر وعزلهم.

كانت الخلافة إذن فى ميسيس الحاجة لتجدة «الرأى العام، السنى لاستعادة هيبتها ونفوذها، ويكشف دارس نابه عن خطورة تلك الأوضاع الداخلية كحافظ لظهور المذهب الأشعري إذ يقول: «هزى المتوكل عن ظهور طغيان الإقطاع وبطالة دار الخلافة.. وهو الذى أحيها مذهب أهل السنة ممثلة فى الأشعرية التى كانت تمثل لذلك أيديولوجية رسمية»^(٢٤٦).

كان الأشعري مؤيلا للاضطلاع بتلك المهمة؛ باعتباره معتزليا منشقا؛ حتى غرن الكلام والسهال ومستعد ليكون «فقيه السلطان، المنافع عن سياسته والداعى لإحياء أمجاد الخلافة الدورقراطية؛ مؤظفا فى ذلك العقل بدرجة ما لدعم الشرع.

تبريري ترفيقي ملطوي ركب موجة المد للسني فتخلّى عن اعتزاله واستثمر معارفه، الاعتزالية في صياغة المذهب السني الذي عجز «الحداثة»، وأهل الحديث» عن تأسيسه لرفضهم العقل والمنطق جملة وتفصيلاً. يتصدى الأشعري للقيام بالهمة مؤكداً أن منهجه هو منهج الإمام أحمد بن حنبل. للخصم الألد المعتزلة. يقول: «قولنا الذي نقول به وديانتنا التي ندين بها التمسك بكتاب ربنا عز وجل وسنة نبينا عليه السلام وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث. ونحن في ذلك معتمدون بما يقول به أبو عبد الله أحمد بن حنبل نصر الله وجهه ووقع درجته وأجلّ ميثوقه، ولما خالف قوله مخالفون» (٢٣٥).

لكن منهج ابن حنبل ما كان بوسعنا أن يعينه على تحقيق بغيتنا؛ فاستثمر لذلك طرائق المعتزلة في الجدل ووظفها في مشروعه.

وبما يكشف عن الدخالية وترفيقية صياغة هذا المشروع؛ وفيّ في مصداقيته معرفياً توظيف آلية التوفيق بين الأنداد، فضلاً عن الأيديولوجيا، ولا غرو فغاية المشروع سياسية تبريرية بالدرجة الأولى (٢٣٦).

وهنا يصبح الخلاف بين الدارسين حول منهج الأشعري غير ذي موضوع، لقد ذهب البعض إلى أنه «حنبلي»، لكن الحداثة تبرعوا عنه (٢٣٧)، وذهب للبعض الآخر إلى أن «الأشعرية» اعتزالية معدلة (٢٣٨)، وهو حكم خاطئ لأن الأشعرية أسست رداً على الاعتزال. ولم تعتبره «مذهباً وسطياً» بين الاعتزال ومذهب ابن حنبل؛ فلم تحقق تلك الوسطية إلا على يد تلازمة الأشعري؛ كما سنوضح في حينه. ولئن كنا نشارك أصحاب هذه التوجهات الرأي في أن الأشعرية معرفياً صيغة معرفية «مفلسة» (٢٣٩)، وهزيلة (٢٤٠)، وبشرها الضعف للنظري لتراكمها (٢٤١)؛

إذ ما قرنت بالاعتزال ذي «الطابع العقلاني

يعلن دارسو التاريخ الإسلامي؛ ظاهرة استجداد السلطان بالقرآن خصوصاً في أوقات المحن والأزمات، وهو أمر لم يغب عن فطنة أحد الدارسين للناهين «للخطاب الأشعري»؛ حيث قال بـوجود صلة دائمة بين الفقيه والحاكم لأكثر من سبب، فالسلطان يتخذ من الفقيه مشيراً في قضايا تتعلق بالممارسة السياسية الفقهية ويطلب منه أيضاً أن يحدد لما يقوم به المسوغ والتبرير في الشرع وهو ما يدخل في مصطلح «فن التدبير» الذي يجمع السلطان بالفقيه ويحدد العلاقة بينهما (٢٣٠).

إن مهمة الفقيه تتحصر في إيجاد التبرير الديني للسياسة من أجل إظهار الحاكم مطبقاً وزاعياً للشرع (٢٣١)؛ وهو ما حكم به الأشعري. باستكاز. وحكم على غاية جهوده في هذا الصدد «بالإلحاح على دعم الخلافة والدفاع عنها» (٢٣٢). إن «تسييس الدين» دليل في حد ذاته على هشاشة وإفلاس المشروع الأشعري معرفياً. وهنا تستقط دعوى بعض الدارسين الذين نعرنا السياسة جانباً عن المشروع الأشعري واعتبروه إنجازاً فكرياً كما «للتظهير أصول الدين على غرار ما قام به الشافعي لتظهير أصول الفقه» (٢٣٣). فالصواب هو أن علم الكلام لا يمكن دراسته بمعزل عن الأبعاد السياسية والتاريخية والاجتماعية وثقل حضورها في النص الكلامي (٢٣٤).

يتخطى ذلك بذلة على المشروع الأشعري؛ كما أوجزنا سلفاً، وسنوضح بمد تفصيلاً. وما نود تركيده أن الأشعري مفكر

التعددي الديالكتيكي (٢٣٥). هذا ما أثبتته الدراسات الحديثة. بسائر مناهجها ورواها. تاريخياً واجتماعياً ولغوياً.

دليلاً على تهاافت الفكر الأشعري؛ زعم صاحبه وحسبنا أن تنكره للاعتزال وتصديه لإرساء مذهب الجديد؛ كان نتيجة رؤيا منامية (٢٣٦). ولنعتقد أنه مؤه بذلك لإغواء الدرامى الحقيقية وتبرير رذته الفكرية. ولو صبح زعمه؛ فإنه يثبت بذلة العدم حافظ معرفي لملحى تحوله، ولا تغلو الرؤيا. بعد استكناها من دلالة على منهج الأشعري في مشروعه؛ وهو إلغاء العقل لصالح النقل.

وينضف بعض الدارسين تفسيراً مقتما لمسألة «الرؤيا» فيرون فيها «مغزى ذالعبا تبريري، وفرضاً لإكراهات وإلزامات غير مقبولة معرفياً، ومحاولة ديماجوجية لإرضاء العوام وجهنهم لمذهب» (٢٣٧). إلا أن هذا الاستخلاص للصابب ينقض حكم الباحث نفسه بأن الأشعري لم يطن لخطورة دوره وفكره (٢٣٨) والصواب ما ذكره باحث آخر (٢٣٩) عن أن «الرؤيا» المنامية تلمصع عن الهدف الميت للمشروع الأشعري؛ وهو هدف سياسي بالدرجة الأولى؛ فدوره وفكره «يفصحان بوضوح عن المشروع السياسي.. لقد كان حضور السياسة عند الأشعري في بناء المفاهيم الأشعرية الأولى حضور الفاعل الملمس... إن عملية التأسيس الأولى ذاتها لا تستقيم في غياب مسألة السياسة وتأثير مبادئ منها؛ وهو ما سوف نتوقف عنده في أثناء في الصفحات التالية. وصدق باحث آخر (٢٤٠) حين رجح الهدف السياسي على المعرفي حاكماً على الخطاب الأشعري بشكله ومضمونه بأنه «تبريري وخلاقي منهجي» ومعرفي.

برغم ذلك نجح المشروع سياسياً نتيجة تبني الخلافة له وترووجه بين العوام واستغلال نزعاتهم وجهنهم في البطش بالخصوم (٢٤١). كذا زعم التشبث بالدين

والدفاع عن «الشرقة الناجية ضد أهل الأهواء والبذع»^(٢٩١).

وللحارث عرض برهنة هذه الأحكام من خلال مسائل علم الكلام.

مصدر المعرفة عند الأشعري هو الوحي، والعقل في نظره هو أداة الإدراك ليس إلا، فالنظر العقلي المستقل عن الوحي لا يوجد له. لقد اعترف الأشعري بوجود المعرفة الحسية؛ لكنها في رأيه «متثلة للخطأ»^(٢٩٢)، أما الوحي فهو اليقين، والوحي عنده هو ظاهره فقط دونما تأويل. ويقول الأشعري^(٢٩٣): «القرآن على ظاهره، وليس لنا أن نزيله عن ظاهره إلا لحجة، وإيراد الحجة في هذا النص اعتراف ضمنى بالفكر العقلي؛ وهو أمر فطن إليه أهل الحديث قاطراً عليه واعتبروه «معتزلياً»^(٢٩٤)، دون أن يكون كذلك، كما عول الأشعري على «السماع»؛ فاعتبر أقوال الصحابة والتابعين^(٢٩٥) وتوجيهه حتى لو خالفت المنطق.

لذلك اعتبره بعض الدارسين رسماً بين أهل الحديث والمعتزلة^(٢٩٦)، بينما اعتبره البعض الآخر من أهل الحديث على أساس أن حجر الزاوية في كل موقف فكري واضح «وما به تتميز المذاهب والتيارات عن بعضها البعض يكمن في طريقة نظر العقل في الكل من جهة، وفي صورة التزام العقل في العمل المذهبي بما يقرره الكل ويحدده»^(٢٩٧). وفقاً لهذا المعيار، يقدم الأشعري النكول^(٢٩٨).

لكننا نرى أن شروط هذا المعيار لا تتوافر في فكر الأشعري؛ ذلك أنه يصبح على «الموقف الفكري الواضح» ولم يكن موقف الأشعري واضحاً، بل يستتجه ثارياً في ثنائيا فكره. هذا فضلاً عما ذكره الأشعري بإمكانية مراجعة «الظاهر، لحجة» بما يعنى اعتراضاً ما بدر العقل؛ وهو ما وقف عليه جولدستيسر^(٢٩٩) في حكمه بأن «الأشعري أوجد مكاناً للعقل»؛ وإن قصره على

«الإدراك». فإذا كان الأشعري مكرراً «لتأويل»^(٣٠٠)؛ فقد فتح مجالاً ولو محدوداً «للتجوية»؛ بحيث يمكن مجازاة أحد الدارسين فيما صاغه عن «العقل الأصولي»^(٣٠١)؛ الأشعري وإعماله في المسائل الإشكالية «كالنبهة» و«المعجزة».

فشرطيف الأشعري العقل لا بد منه بالصيغة لمكمل يعارض آراء خصوم عقلايين؛ لم تكن هناك مخدحة عن استخدامه العقل في خطابه «السجالي»؛ شاء أم أبى؛ في حدود خدمة للشرع؛ كما يتضح في خطابه العام بكتاب «الإبانة».

ويبدو أن الأشعري ومع خرد توظيف العقل في أواخر سني حياته حين كتب أثناءه هذا الكتاب. إذ تنلس فيه راحة عقلانية^(٣٠٢) لا تهاد لها وجوداً في كتابه السابق عن مقالات الإسلاميين، لذلك لم يخطئ أحد الدارسين حين لاحظ أن الأشعري في «الإبانة» حاول تأسيس مبادئ العقل ذاته ومكوناته^(٣٠٣) تحت تأثير إنفلاسه من قبل في مواجهة المعتزلة للعقلانيين. يظهر ذلك بصورة أوضح في آرائه الفقهية؛ فقد حدد مهمة العقل في استخلاص معاني الأدلة الشرعية^(٣٠٤) لا عن طريق الاجتهاد بل عن «طريق الإبانة والتبيين»؛ الإبانة عن مقصد الشارع وتبيين قول الشرع من كل الوجوه^(٣٠٥). نقف على ذلك بالاستسكان «السيمبولوجي» لحوان كتاب «الإبانة عن أصول الديانة».

أما عن آراء الأشعري في مسألة «التوحيد»؛ فيمكن إيجازها في إثبات الصفات كالظم والقدر والإرادة؛ على عكس خصومه المعتزلة^(٣٠٦). وقد استهدف من ذلك ظاهر إثبات ما يليق بالله من مكانة^(٣٠٧)؛ دون نظر لمكانة الإنسان، أما الهدف للسمطين؛ فهو صمود السلطان، ذلك أن القول بقم الصفات تشكيك في تنزيله لله وإلحاق صفات البشر عليه ومشاركتها في

قنمه؛ بينما يتحقق هذا التنزيه في موقف المعتزلة بجلاء.

الشيء نفسه يُقال عن اعتقاده «بقدم القرآن وأزليته». ويبدو أنه فطن إلى خطورة المنزلق؛ فأحاول تقديم صيغة «محكمة»؛ فقال بأزليته «بالقوة»؛ وحقه «بالفعل»؛ أي أن آيات القرآن المنزلة على لسان الملائكة لها دلالات على الكلام الأزلي؛ أما الدلالات نفسها فهي محدثة^(٣٠٨). ولم ينس تكدير القائلين بأن القرآن مخلوق^(٣٠٩).

إن تراوح الأشعري بين القدم والإحداث دون حسم موقف «لا علمي، كبريري مباحك» لذلك لم يخطئ من قال «بأن أقوال الأشعري في هذا المسدد «ببسطات لا طائل عنها»^(٣١٠)» مبرقناً. لكنها نشي في ذات الوقت بموقف سياسي فحواه محور إرادة الإنسان وعدم الاعتراف بقدرته إزاء القدرة الإلهية^(٣١١)؛ بما يبرر منطق الجبر والإلزام لا الحرية والاختيار.

وهذا يقودنا لرصد موقفه من مبدأ «العقل». لقد أثبت المعتزلة إرادة الإنسان دون أن يمسوا القدرة الإلهية، كما ذكرنا من قبل، أما الأشعري؛ فقد ابتكر مقولة توفيقية كذلك اصطلاح على معرفتها بنظرية «الكسب»؛ ومعناها أن الله خالق أفعال العباد، وهو مريد لكل ما يصدر عنهم من خير وشر. وإن وجدت قدرة للعبد فلا تأثير لها في خلق أفعاله؛ لأن الله تعالى أجرى سلته على أن يخلق الشيء عند القدرة الحادثة في الفعل؛ بمعنى أن الله يخلق للإنسان قدراً واختياراً، وفي نفس الوقت يخلق القدرة المناسبة لهذه القدرة والاختيار؛ فأفعال العباد من ثم خلق لله ولإبداعه وكسب وقوع للعبد^(٣١٢).

ولما واجهه خصومه بأن موقفه هذا يعنى صدور «الظلم» عن الله بقوله: «إن الله لا يريد الظلم للعبياد؛ وإذا ظلموا بعضهم بعضاً فلم يظلمهم وإن كان أراد أن يظلموا»^(٣١٣).

بالسببية نفياً تاماً. فالأسباب عدد الأشعري ليست أبدية ولكنها صدرت في الزمان وأن الله هو الذي أعطاها قوة تسبب الظواهر التي هي نتائجها. فلا علاقة أبينة بين شيء وآخر؛ بل الأشياء كلها تتعلق بمن كان فاعلاً على الحقيقة^(٢٧٩). وبكيد من السببية ليدفع الأشعري مقولة «العادة» أو «مسئلة العادة»^(٢٨٠).

في إطار هذه المسئلة، ذهب الأشعري إلى أن العادة ليست قانوناً؛ نظراً لإمكانية وقفها كما هو الحال بالنسبة للمعجزة؛ التي هي دليل الخروج عن القوانين الطبيعية^(٢٨١). في هذا الإطار أيضاً؛ أجاز الأشعري «الكراهة» والسحر^(٢٨٢) بما يقضي قوانين الطبيعة والمجتمع كلية^(٢٨٣) ويثبت الفعل الإنساني ويتنقص من قيمته في التحليل الأخير.

ومجمل آراء الأشعري في مسائل أخرى؛ كحرية الله في الآخرة، والاستواء على الصراط، والميزان والصراط^(٢٨٤)، والجنة والنار... إلخ تتسق مع منهجه في الأخذ بظاهر الوحي، كذا نقود آراؤه حول صفات الإنبهار والصح وغيرهما لله سبحانه، إلى التشبيه والتجسيم لا للتنزيه^(٢٨٥). وهو أمر أخذ عليه تلامذته؛ كما سنوضح في موضعنا. ولا تخلو تلك الآراء من دلالة دعائية لكسب للعالم لمذهبه.

أما عن رأي الأشعري في مرتكبه الكبيرة؛ فينص على بعداً سياسياً واضحاً على الرغم من غموض تصوره. يفهم هذا ضمناً من خلال القول بعدم تكفير مرتكبه الكبيرة؛ بما يدر أخطاء الحكام. كما يفهم من خلال موقفه من أحداث «الفتن الكبرى» التي أفرزت مسألة مرتكبه الكبيرة؛ فلم يكفر أياً من أطراف النزاع^(٢٨٦).

نقد غرض الأشعري الطرف عن أمثال تلك المسائل ذات الصبغة السياسية الواضحة؛ فكان خطابه الكلامي يخفي التقنية محور الخلاف الأصلي - وهو الخلاف السياسي -

وكما يبدو من تلك الصيغة، الحائرة؛ لتناقضاً في القول بين الجبر والاختيار^(٢٧٧) محسوم لصالح الجبر بذهامة؛ إذ كيف يكون للإنسان اختيار هو مجبر عليه^(٢٧٨).

لقد حق لاين حزم التأكيد بتلك الصيغة والحكم على الأشعري بأنه «جبري» لا مسالة^(٢٧٩). ومعلوم سلفاً دلالة «الجبرية» على التبرير السياسي للنظم المستلبة، و«الاختيار» على مناهضتها بالسياف.

تقود مسألة العدل إلى مسألة «الوعد والوعد» لأن أعمال الإنسان سيحاسب عليها «فمن يعمل مثقال ذرة خيراً يره» ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره؛ بمعنى أن الجزء للعدل من جنس العمل. وعدد المعتزلة أن الله يلفي بوعده فيكافئ الأخيار؛ ويعيده فيمقاب الأشرار.

أما الأشعري فقد رد الأمر إلى الله برمته؛ لأن الله غير ملزم في إرادته. حجه في ذلك «جواز التفسير»^(٢٧٥) وقبول الظاهرة^(٢٧٦). ولا يخفى المغزى السياسي لهذا القول في تبرير أخطاء؛ بل جرائم الحكام.

أما عن موقف الأشعري من آراء الاعتزال في «العالم الطبيعي»؛ فهو امتداد لقرله «بالجبر». بمعنى الرفض الكامل للتطور الذاتي للعالم أو القول باستقلاليته؛ قاله خلق كل شيء وهو قادر على كل شيء. يتجلى ذلك من خلال بسطه المستفيض لنظرية «الجواهر الفردة» مستفيداً من العقل في الاستدلال من الموجودات على وجود خالق قديم لها لا يتغير^(٢٧٧)؛ وهذا يعني نفى للقول

لذلك وجب على الدارس أن يستخلص ما هو ظاهر ما هو «مسكوت عنه» أو «محبوب» واستنتاج الخطاب لوجوب بالخلفيات السياسية اللاتونية في ثوابه وتضاعيفه؛ ذلك أن «الأشعري لم يعمل أبداً بعيداً عن الأيديولوجيا»^(٢٨٧).

ينسحب هذا القول على موقف الأشعري من مبدأ «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر» وهو مبدأ سياسي بالدرجة الأولى ولين بدا دينياً أخلاقياً. عدل ذلك نرى أن الموقف الأشعري «المسكوت عنه» يعني إنكار الثورة على الإمام حتى لو جاز؛ فليس أمام الرعية والعائلة هذه - إلا تقديم النصح؛ لا التتويع بالسياف.

ولعل هذا يسور الحكم بأن الخطاب الأشعري خطاب أيديولوجي؛ مستهافت محرفاً. يفسر ذلك في مجمله عدم إفراجه مباحث عن مسألة الإمامة في علم الكلام؛ بل أدراجها الإمامة ضمن الفقه^(٢٨٨)؛ بما يقضي محرفاً عدم استقلال واحتمال علم الكلام الأشعري من ناحية؛ والتسليم بالسلطة القائمة باعتبارها أمراً واقعاً - إليها؛ يجب الخضوع لها من ناحية أخرى. في هذا الإطار يفهم آراء الأشعري في «التجوير» و«الانفصال» والطبع، والكسب، وغيرها وتوظيفها للتدبير السياسي حتى لا يقع الحكم تحت طائلة مبدأ «الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر» التي تبنته قوى المعارضة الفرعية.

تأسس المذهب الأشعري - فيما نرى - لمساندة الخلافة العباسية وإثبات مشروعيتها وتبرير سياساتها برغم إخفاقها السياسي؛ كذا تبرير الأوضاع الطبقية والاقتصادية الجارية التي عانتها الرعية إبان عصر الإنتماءية المربوطة.

في هذا الإطار يمكن إدراك المغزى الحقيقي لرأي الأشعري في مسألة «الأرزاق»؛ فهي في نظره «من قبل الله عز وجل يرزقها عباده خلافاً وحرماً»^(٢٨٩).

وهو تبرير واضح لحيازة الخلافة العباسية المفزى بوضوح الديمقراطية والأليجوركية التركية العسكرية، الإقطاعات الراسمة والصناع الشاسعة، ولا غرو فقد أقر الأشاعرة «جواز الإقطاع» ومشروعية حكومة المتقارب؛ كما موضوع في موضعه، وفي ذلك بحكم أحد الدارسين بأن المشروع الأشعري في مجمله «تفريع عملي لأحكام الممارسة الشرعية ومشروطها وقوانينها»^(٢٩١) حتى لو كانت غير مشروعة.

لذلك يمكن أن نستخلص من جملة الخطاب موقفاً لا أخلاقياً إزاء الموقف الأخلاقي الاعتزالي الذي سبق وتكرناه. وأتى الموقف الأشعري في رفض معيار السمعة الحسن والقبح المتقاربين، ورفضه الأخلاق بالشرع أي «الجهل» على أساس أن «الله تعالى يتصرف في الملك على مقتضى المشيئة والعلم»^(٢٩٢). وعلى ذلك فالشرع في نظره - مبرر «الحكمة لله خافية علينا فوجب التسليم بها»^(٢٩٣) وأن الحسن والقبح ليسا صفات في ذاتها بل «لأن الله أمر بفعل الحسن ونهى عن القبح»^(٢٩٤).

يهدف الخطاب الأشعري - إذن - إلى ترسيخ مدعنى «الشماتة» ورفض «مدعنى التحصيل» سواء في الفكر أو السياسة أو الأخلاق، وحتى في اللغة أيضاً^(٢٩٥). وإن بدا ظاهرياً أنطواء الخطاب الأشعري على بعض الجوانب الإيجابية؛ فقد تأنى ذلك لخدمة أهداف سياسية واجتماعية. فإذا كان الأشعري قد أتاح مجالاً للعقل في نسقه الفكري؛ فلم يجر ذلك إلا لخدمة النقل، وإذا أقر «القياس» فهو قياس شرعي وليس قياساً مطلقاً. وإن كان قد استخدم القياس المطلق أحياناً؛ فذلك لحض حجج خصومه الشيعية الذين يكرهون القياس في مسألة «عصمة الأئمة»^(٢٩٦).

وإذ ربط الأشعري الإيمان بالعمل حيث قال: «الإيمان قول وعمل يزيد

وينقص»^(٢٩٧) فالتعمل عنده هو تطبيق الشرع وإنهاء للعقل ليس إلا.

لذلك كله، لا نظراً لحكم على الخطاب الأشعري بأنه خطاب تبريري بالدرجة الأولى، «محال بالإكراهات والالتزامات على أساس وإيه يحصل دون الإبداع والابتكار»^(٢٩٨) لم يقدم أكثر من «مهارات كلامية»^(٢٩٩)، «تصرف في التفرع الجدلي وتصوغ للتنازع بكثير من التصفية»^(٣٠٠). لقد استهدف في التحاليل الأخير - «التوصل إلى مواضعات لأشياء يبررها سوى كونها ملزمة لجمالها مقدمات للتنازع يؤمنون بها سلفاً»^(٣٠١).

ولعل هذا يفسر لماذا أخفقت الأشعرية في مواجهة الاعتزال برغم الضربات التي كبلت للعتزلة؛ فقد ظل فكرهم صامداً، «فعل العقل الديالكتيكي الذي يتطابق مع حقيقة الواقع الاجتماعي والتاريخي وحتى الجغرافي»^(٣٠٢) وفسر أيضاً إخفاق المشروع الأشعري برغم «جاذبيته الدينية الظاهرة لجذب الصوام»^(٣٠٣). فلم يقدر له الذبوع والانتشار بين النخب المثقفة لهلاميته وخوالة المعرفي. وإذا كان قد انتشر في العراق وبعض دول الشرق؛ فلم يجر ذلك بالإقناع والافتتاح؛ بل بالقهر والإكراه^(٣٠٤). ولم ينتشر انتشاراً واسعاً إلا بعد تطوير المذهب على يد تلامذة الأشعري الذين نهلوا من نهج ومعارف الاعتزال^(٣٠٥) إبان عصر الصحوة البروجوازية الثانية؛ الأمر الذي يزكى رؤيتنا عن سوسيولوجية الفكر.

فبفضل محطات عصر الصحوة، اقتصادياً، واجتماعياً وسياسياً^(٣٠٦) وفكرياً^(٣٠٧) جرت مراجعة المذهب الأشعري من قبل تلامذته؛ بحيث يمكن الحديث عن «أشعرية معدلة» تمثل نحو الاعتزال - يبنى ذلك إلى وجود «أشعرية مشتركة» لسانير الاتجاهات والتيارات الفكرية إبان عصر الصحوة البروجوازية الثانية حتى لقد ذهب بعض الدارسين إلى القول بأن أهل السنة ما

عادوا جميعاً محافظين، والعتزلة ما عادوا جميعاً ثوريين^(٣٠٨). فأهل السنة كان برسمهم مواجهة للعتزالي الجارف دون تطوير مذهبهم، والعتزلة تحقق لموجهم السياسي بقيام دولة بني بويه الزيدية - الاعتزالية. لذلك وقع التقارب بين الخصمين تحت تأثير الواقع الجديد^(٣٠٩).

هذا الواقع الذي عبرت عنه ذلك «الأشعرية المشتركة» التي أسماها بعض الدارسين «الشخصية القاعدية» «نتيجة طبيعة الوجود الاجتماعي والثقافي»^(٣١٠). وحق لباحت لأفغان يقتل بوجود «أشعرية» في الفكر «على أصعدته ومستوياته الدينية والفلسفية والأدبية»^(٣١١) «نتيجة تلاعب بين الموروث الثقافي وبين المعطيات العربية الإسلامية»^(٣١٢)؛ إنه عصر الصحوة البروجوازية الثانية.

بدأت إرصاصات هذه «الإنسية» وهذا «التلاحق» في أخريات عصر الإقطاعية؛ وأثروا في فكر الأشعري نفسه؛ حيث تراجع في كتابه «الإبانة» عن بعض معتقداته السابقة التي سطرها في كتابه «مقالات الإسلاميين»؛ كما أثروا سلفاً.

يدعي أن يحسم هذا التأثير على تلامذة الأشعري الذين عاشوا عصر الصحوة. فقد تفلوا عن كثير من آراء شيخهم ومراقفه «واللتزموا في كثير من المسائل طريق المعتزلة» فتسعى في التناول لمقودين من لغة اللغة الذي كان الأشعري قد سبّه، واستمروا في طريقهم الجديد رغم تعرضهم لحملة عنصرية من «أهل الحديث»؛ لقتاعهم بأن «البرهان التأملي على العناصر العقلية وحسب لا يعطى أي يقين»^(٣١٣) وأن للنسق الأشعري الأول لم يدل من أطروحات الاعتزال رغم مساندة الخلافة؛ فقد ظلت تصانيا الاعتزال تكسب حيوية وتقرض نفسها على الأفاعير^(٣١٤)، وكم من مناظرات جرت بين الطرفين^(٣١٥)، وكم ألفا من مصنفات في مناخ فكري حر

ولعل ميته إلى العقل جعله ينكر «المسيح، والكرامة»، ويفرق بينهما وبين «المعجزة» التي قصصها فقط على الأنبياء دين سوام^(٣٢٤). يقول اليفغندي: «إنهما لا يفرقان في جواز النقل إلا بوقوع المعجزة على حسب دعوى النور».

خلاصة القول أن «الأشعرية للمعدة، مالت إلى العقل خلال عصر النهضة» وتسلحت بالمنطق الأرسطي، وللخروج من مأزق التناقض بين أفكار مبادئ العقل كمبدأ السببية مثلاً والتمسك بعمل العقل^(٣٢٥).

فلنحاول رصد هذا التحول العقلاني في الفكر الأشعري بطرح آراء بعض أشاعرة عصر النهضة في بعض القضايا الكلامية.

في مسألة الصفات، كان الأشعري «ينكر المعزلة لأنهم نفرو الصفات، وهو أمر استكره الباقلياني، فلم يهتمهم بالكفر بل قال وحسب إن آراء الاعتزال في مسألة الصفات تمثل على «تكوينه العوام»^(٣٢٦). أما اليفغندي: فقد خالف الأشعري في مسائل كثيرة كصفات التشبيه - الكلام والسمع والإبصار... إلخ. وأولها تأويل مجازي كما فعل المعتزلة. نفس الشيء يقال عن مسألة الاستواء على العرش؛ فلم يأخذ بظاهر النص».

يقول: «... وزعم بعضهم أن له وجهاً وعينين، هما عضوان ولكلهما ليسا كوجه الإنسان وعينه؛ بل هما خلاف الوجه والعينين سواهما. والصحيح عندنا أن وجهه ذاته، وعينه رؤيته للأشياء»^(٣٢٧).

أما في مسألة الاستواء فقد خالف المعتزلة كما خالف الأشعري أيضاً وقدم تأويلاً جديداً فحواه «أن الله ما استوى لأحد غيره»^(٣٢٨). لذلك صدق أحد الدارسين حين قال «إن تلاميذ الأشعري توسعوا في طريقة التأويل، وبغير هذا كان لا يمكن الفرار من التجسيم»^(٣٢٩).

ومتسامح^(٣٣٠)، أفنى إلى توسع الأشاعرة في الأخذ بالعقل في كثير من المسائل الكلامية.

ومن أهم رجالات الأشاعرة الذين طوروا المذهب أبو الطيب الباقلياني وأبو منصور عبد القاهر اليفغندي. أما الباقلياني (ت ٤٠٣ هـ) فقد أعاد بناء المنطق الأشعري وأقام صرحه مجدداً بنحاطته المدهشة للبرهان^(٣٣١). إذ تضمن كتابه «التفهيم» مناقش جديدة في علم الكلام - كالمبهمات - ووفق نزعة عقلانية^(٣٣٢). كما توسع في بسط نظرية «الجوهر الفردي» ومسألة «الغلاء» وغيرها من المباحث التي خاصمها الأشاعرة قبله^(٣٣٣). هذا بالإضافة إلى الأخذ بمنهج «الاستدلال» لبرهنة صدق المقولات الدينية^(٣٣٤). ولم يخطئ ابن خلدون حين قال: «هذه الباقلياني الطريقة... ووضع المقدمات العقلية التي تتوقف عليها الأدلة والألقان».

أما اليفغندي (ت ٤٢٩ هـ) فقد تعامل على الباطنية في أفكارها السياسية لعدم عقلانيتها. وفي الفقه توسع في «الاجتهاد» والنظر واعتبار المصلحة، وقال بالسببية؛ وهي أسلحة كان المذهب الأشعري يفتقر إليها^(٣٣٥). وفي كتابه «الفرق بين الفرق» قدم تاريخاً معتبراً للمذهبية في التاريخ الإسلامي وقف فيه على حقيقة تأثر الأكتار والمقائد بالمعطيات السياسية لذلك حق لأحد الباحثين الحكم بأنه قدم إرهابيات «نظرية أشعرية في التاريخ»^(٣٣٦).

وسلطت أن القول بالتجسيم يدمر خلف معرفتي على عكس دلالة التنزيه والتجريد على الارتقاء الفكري. من أهم تأثيرات عصر النهضة المصورة كذلك إقدام الأشاعرة على الكتابة في السياسة بصورة مباشرة، وهو أمر انعدم في عصر الإقطاعية فكانت آراء الأشاعرة في السياسة مبطونة في ثوابي المعتقدات الكلامية، كما كانت في التحليل الأخير آراء تبريرية للسلطة الحاكمة^(٣٣٧).

ومن أهم أشاعرة عصر النهضة الذين صنفوا في الفكر السياسي؛ أبو الحسن الماوردي (ت ٤٥٠ هـ) الذي كتب مؤلفين مهمين هما «الأحكام السلطانية» و«أدب الدنيا والدين».

كان الكتاب الأول - وفقاً لاستكناه سيمبولوجي لحوائيه - يعبر عن الموقف الليبرالي «لأمر الواقع، وهو استمرار الخلافة وتبرير مشروعيتها رغم ترددها، وكانت نظراته إلى الخلافة نظرة دينية قحة. يقول الماوردي في مقدمة الكتاب: «أردنا أن نجعل كتابنا هذا كتاباً دينياً»^(٣٣٨). فالسياسة عند أمر عرشي، ورغم ما يفور هذا التصور من قضايا وإشكاليات^(٣٣٩). كما أن عنوان كتابه «أدب الدنيا والدين» لا يخلو - وفق تحليل سيمبالي - من دلالة على تخليق نظرة جديدة أكثر واقعية في السياسة. إذ صالج الموضوع باعتباره «أدباً»، كما سبق «الدنيا» على «الدين». ولا غرو؛ فقد ظهر تأثير الفكر الليبراني واضحاً في آراء الماوردي السياسية. كما تأثر بالنظم الفارسية وغير الفارسية في صياغة منظوره السياسي؛ دامجاً في ذلك «المعطيات العربية الإسلامية - الواقعية» بأقوال الحكماء وأدب البلاط وأقوال الشعراء»^(٣٤٠).

كما تظهر معطيات عصر النهضة الفكرية واضحاً في ثوابي الكتاب وموضوعاته. ولا غرو؛ فقد ألفه فيه حديثاً عن «العقل وقضائيه». كما تعرض للنظم

اليونانية والفارسية في الحكم^(٣٢٤). هذا بالإضافة إلى رجوعه إلى التاريخ باعتباره المرجع الأول والراقي الذي شهد مسائر التجارب السياسية والمعملة. والمهم أنه وظف معارف التاريخ في صياغة سياسة الحاضر، وفقاً لقاعدة أشيرة معروفة هي «الاستدلال بالشاهد على الغائب»^(٣٢٥). ففي تعريفه «للدنيا» باعتبارها مجالاً سياسياً بالمعنى اليوناني تأثير واضح لآراء أرسطو في الاجتماع السياسي^(٣٢٦).

ويرى بعض الباحثين أن الماوردي تأثر بأرسطو أيضاً في مفهومه عن «العذر» من خلال فكرة وسطية «الفضيلة»^(٣٢٧). ونحن نرجح تأثير الاعتزال - الذي ساد العصر - في هذا الصدد، خصوصاً في مقولة «المعتزلة بين المعتزلين»^(٣٢٨). نعتقد كذلك بتأثير كتابات الجاحظ المعتزلي في السياسة، خصوصاً كتابه «التاج في أخلاق الملوك» في آراء الماوردي، ذلك أن المحذور المعتزلي في أذهان الأضرحة آنذاك كان يجب المحذور الأرسطي.

كما تظهر معطيات واقع عصر الصمومة في مفهوم الماوردي عن الدولة؛ إذ اشترط لتأسيسها وجود الدين والقوة والمال والورع^(٣٢٩).

إن اشتراط وجود الدين كأساس للدولة إلهيات لمقيدة واقعية عملية تمايز معطيات «الصحة» البرجوازية لا «الثورة» التي لو قامت لحصدت للصل التكامل بين الدين والسياسة. وإذا كان النموذج «العباسي» هو ما أُلح عليه الماوردي في تصويره؛ فقد استعترف بمعطيات الأمر الواقع؛ أي بالدولة البرهية الزيدية. الاعتزالية التي عاش في ظلها. يلهم ذلك من تجويزه «إمامة المفضول مع وجود الأفضل» كذا عدم إنكاره بإمرة «المتولى» من باب «الضرورات تبیح المحظورات»؛ لذلك لم يخطئ دارس ثقة حين حكم على الفكر السياسي عند الماوردي بأنه «مستربط بطرف عصره»^(٣٣٠).

وإذا كان قد أُلح على أهمية دور «الفتية»؛ فقد تغير هذا الدور. في نظره - من التدبير للسلطة إلى رده للسلطة - إذا أحدث يدعة^(٣٣١). وتظهر المعطيات السوسيو-اقتصادية في فكر الماوردي السياسي من خلال إجازته للنظام الإقطاع العسكري الذي بدأ يتعاظم في أواخر العصر البرهوي مقدماً في ذلك «تجويراً» فكرياً لواقع سياسي^(٣٣٢). هذا فضلاً عن دعونه لإصلاح النظم الاقتصادية والصرف الرشيد في موارد الدولة بما يكفل مصالحها من ناحية ومسانح للرعية من ناحية أخرى^(٣٣٣).

تتجلى معطيات العصر واضحة أخيراً في مفهوم الماوردي عن الدولة حين حدد شروط تأسيسها في «دين متبع وسلطان قاهر وعبد شامل وأمن عام وخصب دائم وأمل ضيق»^(٣٣٤).

الخلاصة - أن علم الكلام الأشعري في منهجه ومبادئه ومعتقداته كان رهين الواقع السوسيو-سياسي خلال عصرى الإقطاعية المرتجة والصمومة البرجوازية الثانية؛ الأمر الذي يهضم دليلاً على سوسيولوجية الفكر.

ولسوف ندعم تلك الرؤية حين نعالج للمذهب الماتريدي الذي ولد من رحم الأشعرية؛ ومع ذلك كان أقرب إلى علم الكلام المعتزلي منه إلى علم الكلام السني.

● (د)

المذهب الماتريدي

يعتبر المذهب الماتريدي للمذهب الكلامي السني الثاني بعد الأشعرية. وقد صاغه أبو منصور الماتريدي (ت ٣٣٢هـ)، وعلى مواله نمج تلامذته أمثال النعش والكتفازاني. وقد ظهر في بلاد ما وراء النهر معاصر لصياغة الأشعرية في العراق؛ بما يلم عن انتعاش الفكر الكلامي السني في عصر الإقطاعية المرتجة.

ويُشار سؤال مهم: لماذا لم يدمج المذهب الماتريدي في مذهب واحد؛ برغم انطلاقهما من أساس واحد ولغايات بعينها؟

يمكن الجواب في اختلاف المذهبين من حيث درجة استخدام العقل في تبرير النقل. إذ مال المذهب الماتريدي أكثر إلى توظيف العقل؛ حتى اقترب من الاعتزال. ويفسر الدارسون ذلك بانتفاء الماتريدي فقهيًا إلى مذهب أبي حنيفة الذي يفتح باب القياس على مصراعيه، بينما كان الأشعري شافعيًا يميل إلى النقل ويستخدم القياس في حدود ضيقة؛ استدلالاً بالقرآن والسنة والآثار دون أن يخالف شيئاً من أحاديث الرسول (ص) ولا يسمح لأحد بهذه المخالفة وهو عالم؛ أما الجهل بالسنة فقد يوقع في الخلاف؛ كما أن المرء يقع بسبب الغفلة في الخطأ في التأويل.

وفي رأينا أن هذا التفسير لا يزال قاصرًا؛ حيث يثار سؤال آخر: لماذا كان الأشعري شافعيًا، والماتريدي من الأحناف؟

تبدو وجهة هذا السؤال؛ إذا ما قلنا أن المعتزلة كانوا أصلاً؛ ومنهم الأشعري. ويذهب أي يتخلى عن المذهب الحنفي بعد أن تخلى عن الاعتزال.

أما لماذا كان الماتريدي من الأحناف فقهيًا؛ وظل على مذهب هذا وهو يصدى - كأشعري - لمعارية الاعتزال؟

التفسير الأمثل - فيما نرى - سوسيو-اقتصادي بالدرجة الأولى. وقد فطن^(٣٣٦) أحد الدارسين إلى تأثير الجغرافيا الإقليمية في هذا الصدد، حيث كانت الأوضاع السوسيو-ثقافية في إقليم ما وراء النهر - حيث عاش الماتريدي - مختلفة بعض الشيء عنها في العراق موطن الأشعري. إذ أن الإقطاعية المرتجة كانت أقل تأثيراً في الأطراف عنها في قلب العالم الإسلامي؛ بسبب النشاط التجاري المتعاظم في آسيا الوسطى؛ حيث يحد «طريق الحرير» في تجارة العبور بين

الإمارة والإالة وأعلى على أعلى ذروة للمسيادة والجلالة بالصلافة في الدين والتعصب للمذهب المستقيم... أن أكتب عقيدة من سلف من مشايخ أهل السنة والجماعة... وأبين ما كانوا عليه من المذهب في علم التوحيد. فأجبت إلى ذلك^(٣٥١).

يلخص النص بوضوح عن غاية تأسيس المذهب الماتريدي؛ وهي نفس غاية للمذهب الأشعري. كما توحدت المنطقتان الفكرية للمذهبين؛ إذ عولاً على الدفاع عن «مذهب السلف»^(٣٥٢) بتكليف رسمي من السلطان. وسوف نلاحظ - بعد عرض مواقف وآراء الماتريديين من الاعتزال والأشعرية - وحدة المذهبين تفكيراً مع ميل الماتريديين إلى توسيع حدود العقل في دعم النقل. لذلك لا نوافق على الرأي القائل بأن «الماتريديين وسطية بين الاعتزال والأشعرية» بقدر ما نفهم جرح المذهبين السنيين الأشعري والماتريدي نعر مزيد من العقلانية؛ الأول على يد لائمة الأشعري تحت تأثير لصورة البورجوازية الثانية؛ كما أوضحنا سلفاً. والثاني منذ مرحلة التأسيس تحت تأثير تواجده الليبرالي في إقليم ما وراء النهر إبان عصر الإقطاعية المرتجمة؛ بصورة أكثر مما كانت عليه في العراق.

لذلك، نرى أن الخلاف الفكري بين المذهبين السنيين جد متدبل، كما سوضح في موضعنا. وما يعيننا الآن - هو أن هذا الخلاف أدى إلى تناسل بين المذهبين في إقليم ما وراء النهر من أجل الانتشار^(٣٥٣)؛ لكنه توقف بسبب وحدة الأهداف السياسية التي جبت الاختلاف الفكري. يقول أحد الدارسين للثقافة^(٣٥٤): «أدى هذا الخلاف في البداية إلى تنافس وتباين؛ ما لبث الطرفان أن غشا انحصار عنه». ويرى في ذلك دلالة على تأثير اليعبد السياسي، كذا تأثير الأساس السوسيو-اقتصادي في ميل الماتريديين إلى مزيد من العقلانية^(٣٥٥)؛ حيث «توسع الماتريدي في توظيف العقل لخدمة الشرع»^(٣٥٦)؛ أو إن شئت قل كانوا «معبرين بين أهل السنة والاعتزال»^(٣٥٧).

الشرق والغرب. وقد أفحى ذلك إلى ظهور إمارات مستقلة. كالدولة السامانية. التي أسادت من هذه الحجازة فلم تجمع البورجوازية التجارية، كما هو الحال في العراق. ولعل هذا كان من أسباب استمرارية الفكر الليبرالي في هذه الأصقاع، بذليل ما شهده بلاط السامانيين من نهضة فكرية وعلمية وأدبية مرموقة. فعاثت قوى المعارضة - للشيعة والمعتزلة - في مناخ آمن نسبياً؛ حتى إن أحد أمراء السامانيين اعتنق المذهب الشيعي كما ذكرنا سلفاً. بل إن الصراع المذهبي بين المذاهب الفقهية السنية كان أكثر حدة منه بين المذاهب الكلامية والنزق المذهبية^(٣٥٨).

في هذا المناخ الفكري الليبرالي نسبياً نشأ أبو منصور الماتريدي، إمام أهل السنة في بلاد ما وراء النهر في زمانه، ولا غرو، فقد تلمذ على الشيخ أبي نصر المصافى حجة الإقليم في علوم الأصول والفروع. إذ أثر عنه البراعة في الجدل مع المعتزلة^(٣٥٩). لذلك قام الماتريدي بما قام به الأشعري نفسه من تأسيس مذهب أهل السنة في الكلام^(٣٦٠)؛ للأسباب والغايات السياسية نفسها.

لقد أزره أمراء السامانيين، كما أزرته الخلافة عباسية الأشعري؛ بهدف التصدي للشيعة والاعتزال^(٣٦١). وسوف يمكن ذلك على صياغتهما مذهب أهل السنة من حيث التبرير لدعوى السلطة السياسية. الشرع نفسه يقال عن التمسك لتمييز الماتريدي الذي يعترف بأنه كتب كتاب «التمهيد» استجابة لطالب أحد أمراء السامانيين. يقول: «... وبعد... فقد طلب مني من فاز مع ارتقائه إلى أسنى درجة

لتحاول برهنة تلك الرؤية السوسيو-فكرية في «قراءة» نصوص ماتريدي تتعلق بمعتقداتهم؛ كذا إبراز جوانب الإعتان والاختلاف بين مذهبهم وبين الاعتزال والأشعرية.

سبق وقررنا أن العامل الفوصلي في تمييز المذاهب الكلامية - معرفياً - هو الموقف من العقل والنقل. في هذا الإطار نجد الماتريديين - كالأشعرية - تجعل الأولوية للنقل. وقد سبق بجدوا موقف الأشعرية من العقل، آمن من موقف الماتريديين؛ فقد بزوا الأشعرية في توظيف العقل، إذ هو عندهم مؤهل لإدراك الإيمان بالله^(٣٦٢)، «فلا وجه إلى إكثار حجون العقل والنظر من أسباب العلم... فمن سلك طريقة النقل ورأى شرائط الاستدلال في المقومات كلها أفحى به إلى العلم»^(٣٦٣). وهذا يعني اقتربهم من المعتزلة من حيث «توظيف المنطق الاستدلالي»^(٣٦٤). ولكنهم يحفظون على اعتبار العقل وحده مصدر المعرفة؛ فليس في قوى العقول الوقوف على قدر النعم وما يولايها من الشكر؛ فلابد من الشرع الوارد ببيان ذلك لتمكين العاقل بأوامر ما كلف بأدائه والامتثال عما منع من تعاطيه^(٣٦٥).

يلخص النص عن ميل الماتريديين بدرجة ما إلى عقلانية المعتزلة، مع مشاركة الأشعرية في اعتبار «الشرع» هو الأصل، وهذا يجب قبل بعض الدارسين بأن الاعتزال كان أشهر في الأشعرية؛ فالمنطقي أنهم تجاوزوا الأشعرية في الاقتراب من الاعتزال في الأخذ «بالاستدلال العقلي»^(٣٦٦). ومع ذلك فإن كوكهم الرأي في مسائل «رؤية الله بأبصار»^(٣٦٧) والقول «بالمعجزة» والكرامة.

يتضح الميل إلى الأشعرية بوضوح أكثر من استقصاء موقف الماتريديين من مسألة «التوحيد». لقد شاركوا الأشعرية في إثبات الوجودانية والأولية لله سبحانه وتعالى^(٣٦٨)، وزادوا عنهم في إثبات ذلك بالحجج المنطقية؛ باعتبارها «بداهة العقول»^(٣٦٩)؛ فالعقل قادر على معرفة الله ووجدانيته^(٣٧٠) فاقربوا في ذلك من المعتزلة.

ويخصوص مسألة الصفات؛ أثبتوها - كالأشاعرة - ولكنهم مالوا إلى الاعتزال في اعتبار هذه الصفات متميزة عن ذات الله^(٣٩١)؛ وإن اختلفوا عنهم في القول بأن هذه الصفات «متحدة معتزجة به»^(٣٩٢) - سبحانه، وعدوا هذا القول أقرب إلى السوفسطائية^(٣٩٣)، بالمثل خالفوا الأشاعرة والمعالجة فيهم في التشبيه والتجسيم فنفوا ذلك نفياً قاطعاً، لأن الصانع القديم لا يشبه العالم ولا شيئاً من العالم^(٣٩٤)، ولا توجد مماثلة بين حياته وحياة الخلق ولا بين علمه وعلم الخلق^(٣٩٥)، وقادهم القول بأزلية الخلق إلى القول بأزلية القرآن شأن الأشاعرة؛ لكنهم قدموا صيغة جديدة عن تلك الأزلية؛ فمستخدم أن كلام الله أزلي^(٣٩٦)، لكن حروفه التي كتب بها مطروقة^(٣٩٧)، فوفقوا بذلك موقفاً وسطاً بين المعتزلة والأشاعرة^(٣٩٨).

كما قادم القول بأزلية الصانع، إلى القول «بحدث العالم، شأنهم في ذلك شأن المعتزلة والأشاعرة. لكنهم ساقوا قولهم في إطار الاستدلال العقلي^(٣٩٩)». كما استدلوا بحدوث العالم على وجود الله «فكما أن الكتابة تدل على الكاتب، ومن لا يدل على كميته أو مثله لا يجوز أن يكون ملكاً أو بشراً أو جناً، فتكون الكتابة غير دالة على مائنة - ماهية - للكاتب... فمثله العالم بما فيه يدل على محدث ما... لذلك لزم القياس في إثبات صانع العالم بالعالم^(٤٠٠)».

لقد توسع الماتريدية في توظيف «القياس»، كما قبلوا «التأويل، على عكس الأشاعرة - مقتدرين في ذلك من المعتزلة. لذلك أولوا الآيات القرآنية التي يشي ظاهرها بالتشبيه والتجسيم موقفين بين النقل والمعل، حتى لا يتمكن التناقض والتدافع في كلام الحكم الكبير ولا يناقض حجة الله المثل^(٤٠١)». لذلك رفضوا رأى الأشاعرة في مسألة «الاستواء على العرش، واقتروا من المعتزلة في تأويلها^(٤٠٢)».

وإذا جازى الماتريدية للمعتزلة في إدخال الطبيعة في الصياح للكلامية؛ إلا أن آراءهم يصدها ولققت الأشعرية؛ فإله هو الخالق للعالم ومعه، وإله لم يزل به خالقاً^(٤٠٣)، وكال جزء من أجزائه لوكت وجوده^(٤٠٤)، وهذا يعنى رفض السببية التي عول عليها الاعتزال في تفسير ظواهر الطبيعة. لكن هذا التوافق مع الأشاعرة لم يكن يعنى التسامح في للرأى؛ لأن رأى الأشعرية قوامه «الخلق بالتدريج»، وهو في نظر الماتريدية أمر يقرده إلى «القول بقدم العالم وهو كفى^(٤٠٥)».

أما عن مسألة «العدل»، فهي تتعلق بمسألة الإرادة الإلهية التي نفى إرادة الإنسان بالكيفية. فعندهم أن الله سبحانه هو خالق أفعال العباد «بإرادة أزلية قائمة بذاته» هي إرادة لكل مبرراد لوكت وجوده^(٤٠٦). وهذا يعنى موقفاً متخلفاً عن موقف الأشاعرة الذين صاغوه في مقولة «الكسب» السوفسطائية صاماً حدد الماتريدية^(٤٠٧)، «إرادة الإنسان عندهم معدومة صاماً^(٤٠٨)»، لأن أفعال العباد كلها مخلوقة^(٤٠٩)، وإثبات قدرة الخلق للعباد مهال^(٤١٠)، حتى أفعال الشر خلقها الله كما ذهب الأشاعرة؛ لكنهم برروها بالتبويب بين أفعال الطاعة وأفعال المعصية، فأفعال الطاعة «بمشيئة الله وإرادته ورضاه ومحبه وأمره وقضائه وقدره»، وما كان معصية فهو بمشيئة الله تعالى وإرادته وقضائه وقدره، وليس بأمر الله تعالى ولا برضاه ولا بمحبته^(٤١١). وهو موقف وسط بين موقف المعتزلة وموقف الأشاعرة؛ بين الاختيار والجبر؛ فمشيئة الله تعالى أن يوجد من العباد إيمان إختياري يستحقون به الثواب ويدفع به عنهم العذاب... والإيمان الحاصل جبراً - غير ما هو المراد^(٤١٢)، وهذا القول يوضح رأيهم في مسألة «الوعد والوعيد، التي شاركوا الأشاعرة الرأى فيها حين قالوا «بالشاعة^(٤١٣)».

أما عن رأيهم في دمركب الكبيرة، فقد اقترب من المعتزلة؛ إذ عدوه «فاسقاً»؛ وإله فاسق وليس بمؤمن ولا كافر ولا منافق وحكمه أن يخلد في النار إن مات قبل التوبة.

ويعكس هذا الرأى موقفاً سياسياً مستديراً إزاء الحاكم الجائر، نتيجة تأسيس الماتريدية في ظل «إمارة» وليس في ظل «خلافة».

وتظهر تأثيرات مجتمع ما وراء النهر واضحة في موقفهم من «الأزلي»؛ فإلته مجتمع تجارى يمرر بالانشايط الاقتصادى والتكسب بشى الطرق؛ فغلبت الماتريدية إلى أن الخلا والعمرام في الأزراك مقدر من الله^(٤١٤).

تظهر تأثيرات الزوايع السوسيو- سياسى أيضاً من رأيهم في «الإمامة». وغنى عن القول أنهم أفردوا لها مباحث في علم الكلام؛ على خلاف الأشعرية. لكنهم شاركوه القول بالخلافة القرشية الفوقراطية^(٤١٥).

نستنتج مما سبق أن الخلافات بين الأشاعرة والماتريدية جد محدودة، وفي مسائل غير جوهرية، وحق لأحد النارسين القول؛ «والخلاف بين الماتريدية والأشعرية لم يست بذات قط»^(٤١٦)؛ خصوصاً في المنطقات والأهداف السياسية؛ إذ هي في مجملها «خلافات لفظية»^(٤١٧)، أما في المسائل الفرعية ذات الطابع الميتافيزيقي فقد كان الخلاف بارزاً إلى حد اقتراب آراء الماتريدية من الاعتزال. وحق لأحد الباحثين الجزم - لذلك - بأن علم الكلام في جوهره وغاياته - علم سياسى أدبولوجى بالأساس^(٤١٨)، الأمر الذى يلهض دليله على سوسيولوجية الفكر.

على أن الاختلاف والجدل بين التيارات الكلامية المختلفة، أفضى إلى النهاية إلى التمهيد لدرجة أرقى في التفكير - خصوصاً إبان السعوة البرجوازية الثانية - تمثلت في للنقصة الإسلامية. ■

(٨٩) كما هو الحال بالنسبة لحركة ابن مسرة التي دافع عنها أحد القرويين حيث قلنا: ولم تكن الحركة مازقة ملهدة تهدد العقائد كما صورت رسمياً بل كانت حركة تفكير حر لم يسمع لها لائق التفكير المعاصر. وكانت متعمدة لنفحة المزمزمين من الفقه والحكام وبالتالي يستحقون عن نفيهم وبطلانهم المطلق. محمد عبدالله حنان: المرجع السابق، ص ٣٣٤.

(٩٠) يطول علينا أن نشفاق ابن الرارندى جاء نتيجة خطي بعض فرق المعتزلة - كمعتزلة البصرة - من التكفير من عقائدية الاعتزال من ناحية، وبسط الخلافة للخليفة فاطمة والمسكر الإطاعي التركي من ناحية أخرى. فذلك أن فكر ابن الرارندى كان يوجه إلى المزيد من العقائدية والتكفير من فروع الدين؛ فجعل العقل رأياً على الأرض.

يرى بعض الفارسيين أن نقد الرحي - عنده لم يكن إلا نقداً للسياسة... كان نقداً للنظام الاجتماعي السياسي ودعوة لتحرير الإنسان من الدولة الدينية.

راجع: أنطون: المرجع السابق، ص ٨٨ وما بعدها. كما يكتب باحث آخر نقده عن العهد الاجتماعي في زلزلة ابن الرارندى حين قال: وكان تفكيراً بلياً يهدف على أمل البناء من الأخطاء الحالية مع بؤس أمثاله من الضلالتة وبمشهد في ذلك يشير لابن الرارندى حيث يقول:

كم حافل أعيت مذاهبه
وجاهل جاهل تائه مزلوفاً
هو الذي تركه الأرواح حائرة
رمحين العالم للتحرير زخفاً

(٩١) أنظر: أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ١٣، ١٢.

أولاً: دي لاس: المرجع السابق، ص ١٤٤.
(٩٢) طيب يثايلي: المرجع السابق، ص ٣٣٩.
(٩٣) ابن أبي عمير: دره تاريخ النفل واللق، ص ١١٦، القاهرة ١٩٨٨.

(٩٤) دي بور: المرجع السابق، ص ١٠٦.
(٩٥) الشيرازي: المرجع السابق، ج ١ ص ٥٨.
(٩٦) حسين مروزة: المرجع السابق، ص ٣٣٨.
(٩٧) ابن عرفة اللوزي: باب الإسماء، فصل من كتاب المتفردات، تحقيق سعد غراب، ص ١٩٩، تونس ١٩٧٢.

(٩٨) نفسه، ص ١٩٠.
(٩٩) أنظر: محمد أركون: المرجع السابق، ص ٩٢.
(١٠٠) جواد شيرازي: المرجع السابق، ص ١١٩.
(١٠١) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٢٦ وما بعدها.

(١٠٢) دي بور: المرجع السابق، ص ١٠٩.
(١٠٣) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ٦١.

(١٠٤) دي بور: المرجع السابق، ص ١١٠، ١١١.
(١٠٥) الشيرازي: المرجع السابق، ج ١ ص ٥٨.
(١٠٦) حسين مروزة: المرجع السابق، ج ١ ص ٦٦٥، ٦٦٦.

(١٠٧) ذهب بعض الفارسيين إلى قضي هذا الحائل والقليل بأن النظرية اعتزالية فقه تلحق في باب التوحيد.

أنظر: محمد عبد الهادي أبو ريحة: النظام وأرواه الكلامية في الفلسفة، ص ١٤٥ وما بعدها، القاهرة ١٩٤١.

(١٠٨) حسين مروزة: المرجع السابق، ج ١ ص ٧٥٥.

(١٠٩) الأشعري: مقالات الإسلاميين، ج ٢ ص ٢٣٥.

(١١٠) معلوم أن الهرسية تأسست بين صابنة وهران وهي فلسفة خيرة تقوم على التوحيد. كما أتممت بازعة تجمع بين العقل والفنوس - باعتبارها عقيدة. كما بين العلم والتصرف. إذ كانت مدرسة حرة علمياً مهماً لدراسة علم الفلك؛ فذهب العربانيون إلى الأفلاك المحلية والشمس والسموات والبر والبحر في ذلك الوقت لدى كبارهم فيوجدون بالعلماء من تلك الجاهل، ويوسمه بالأسماء المصطنعة (مجان).

أنظر: ابن التميمي: الشهادة، ص ٢٢٥، فيلجز ١٩٧٢، البهريوني: الآثار الباقية، ص ٢٥٤ وما بعدها، فيلجز ١٩٧٣.

(١١١) حسين مروزة: المرجع السابق، ج ٧ ص ٧٠٠.

(١١٢) طيب يثايلي: المرجع السابق، ص ٢٣٩.
(١١٣) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ٩٠، ١١.

(١١٤) حسين مروزة: المرجع السابق، ج ١ ص ٧٠٧.

(١١٥) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ١٢.
(١١٦) أنطون: المرجع السابق، ج ٢ ص ٥٧.
(١١٧) نقلاً عن: أنطون: المرجع السابق، ج ٢ ص ٥٧.

(١١٨) أولاد دي لاس: المرجع السابق، ص ١٣٩.
(١١٩) عبد الرحمن بدر: الحركات البروتانية في المعتزلة الإسلامية: دراسة تحليلية عن: بحوث في المعتزلة، ص ٢١٣.

(١٢٠) دي بور: المرجع السابق، ص ١١٣.
(١٢١) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ١١.
(١٢٢) عن مزيد من السموات وأرواح:

محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، البحث الخامس: بالشعرية تاريخية، ص ١٢٣.
محمود إسماعيل: تاريخ المعتزلة العربية الإسلامية، ص ٢٢٠.

(١٢٤) أولاد دي لاس: المرجع السابق، ص ١٤١، ١٤٢ (١٢٥) دي بور: المرجع السابق، ص ١١٣.
(١٢٦) الشيرازي: المرجع السابق، ج ١ ص ٦٥.

(١٢٧) نفسه، ص ٦٦.
(١٢٨) معنى الفيلسوف المعتزلي في نفس الاتجاه نقلاً: كل شيء يحركه ويمكن لمنه فيه، ولهذا لمنه معنى آخر وهكذا إلى ما لا نهاية. أنظر: الفيلسوف: الانحصار، ص ٥٤، القاهرة ١٩٦٥.

(١٢٩) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٨١.

(١٣٠) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ٤٥.
(١٣١) شربان العمري: الدور العن، ٢٠١٦، القاهرة ١٩٤٨.

(١٣٢) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ١٢.
(١٣٣) أنطون: المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(١٣٤) دي بور: المرجع السابق، ص ١٠٦.
(١٣٥) راجع:

حسين مروزة: المرجع السابق، ج ١ ص ٦٨٢، (١٣٦) آدم ميتل: المرجع السابق، ج ١ ص ٣٣٣، ص ١٣٧؛
شرح الأصول الخمسة، والحق في أرواح للتوحيد والعمل.

(١٣٨) أنطون: ظهور الإسلام، شرح الأصول الخمسة، ص ٨٧، ٩٢، القاهرة ١٩٩٥.

(١٣٩) أنطون: حسين حنفي: المرجع السابق، ج ٢ ص ٨.

(١٤٠) نفسه، ص ٣٤.
(١٤١) أنطون: ظهور الإسلام، شرح الأصول الخمسة، ص ١١٥ وما بعدها.

(١٤٢) نفسه، ص ٣٨٨.
(١٤٣) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٦٧.

(١٤٤) نفسه، ص ٦٨.
(١٤٥) أنطون: حسين حنفي: المرجع السابق، ج ٢ ص ٤٤.

(١٤٦) نفسه، ص ٦.
(١٤٧) دي بور: المرجع السابق، ص ١٢٩.
(١٤٨) حسين حنفي: المرجع السابق، ج ٣ ص ٣٧١.

(١٤٩) نفسه، ص ٣٧٥.
(١٥٠) نفسه، ص ٥٨٢.
(١٥١) نفسه، ص ٥٥، ص ٧٦.

(١٥٢) أنطون: ظهور الإسلام، شرح الأصول الخمسة، ص ٧٤.
(١٥٣) نفسه، ص ٣٣٥.
(١٥٤) نفسه، ص ١٤١، ١٤٨، ٨٢٩، ٨٤٩.

(١٥٥) أنطون: حسين حنفي: المرجع السابق، ج ٥ ص ١٦٦، ١٦٧.
(١٥٦) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤ ص ٤٥.
(١٥٧) النصليات في:

أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٤٤ وما بعدها.

(١٨٩) انتظار: طوبى يترضى: المرجع السابق، ص ١٨٧.
(١٩٠) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢١٨.
(١٩١) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٦٨.
(١٩٢) حمدون مروءة: المرجع السابق، ج ١، ص ٦٧٠.
(١٩٣) طوبى يترضى: المرجع السابق، ص ٢٦٩.
(١٩٤) يقول القنطاري: «إن اللودع في كل دين لا تلتى إلا من أبناء فريقه».
انتظر: الفرق بين الفرق، ص ١٠٠، القاهرة ١٩٤٨.
(١٩٥) أحمد صبحي: المرجع السابق، ص ٤٥.
(١٩٦) نفسه، ص ٤٨.
(١٩٧) القنطاري عبد الجبار: السلفي في أبواب التوحيد والعدل، ج ٣، ص ٤٥، القاهرة ٢٢.
(١٩٨) الكشيري: المرجع السابق، ج ١، ص ٥٢.
(١٩٩) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢١٨.
(٢٠٠) القنطاري عبد الجبار: السلفي، ج ٣، ص ١٢٠.
(٢٠١) أحمد صبحي: المرجع السابق، ص ٦٦.
(٢٠٢) نفسه، ص ٦٧.
(٢٠٣) القنطاري عبد الجبار: السلفي، ج ٣، ص ١٦٤.
(٢٠٤) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة الإسلامية، ص ٢١٨.
(٢٠٥) محمود إسماعيل: الحركات السرية في الإسلام، ص ٧٠.
(٢٠٦) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤، ص ٣١.
(٢٠٧) تارنيس: المرجع السابق، ج ١، ص ٩٠.
(٢٠٨) الأشعري: مقالات الإسلاميين، ج ١، ص ٣١١.
(٢٠٩) أحمد صبحي: المرجع السابق، ص ١٩٤.
(٢١٠) نفسه، ص ١٨٧.
(٢١١) القنطاري عبد الجبار: السلفي، ج ١١، فنيجث الخاص بالأسماء والأزواق والآجال، ص ١١٢ وما بعدها.
(٢١٢) آدم ميوز: المرجع السابق، ج ١، ص ٣٥٤.
(٢١٣) نفسه، ص ٣٥٥.
(٢١٤) الكشيري: المرجع السابق، ج ١، ص ٥٥.
(٢١٥) من مزيد من المعلومات: راجع: أحمد صبحي: المرجع السابق، ص ٤١ وما بعدها.
(٢١٦) نفسه، ص ١٣٩.
(٢١٧) نفسه، ص ١٨٩.
(٢١٨) تارنيس: المرجع السابق، ج ١، ص ٨٥.
(٢١٩) ابن تيمية: المرجع السابق، ص ١٦٠.
(٢٢٠) حمدون مروءة: المرجع السابق، ج ١، ص ٦٧٨.

(١٥٨) القنطاري عبد الجبار: شرح الأصول الخمسة، ص ٧٤٤، ٧٤٣.
(١٥٩) القنطاري عبد الجبار: السلفي في أبواب التوحيد والمصل، ج ١٥، ص ٧ وما بعدها، القاهرة ١٩٦٥.
(١٦٠) نفسه، ص ١٤، ١٥.
(١٦١) نفسه، ص ١٩ وما بعدها.
(١٦٢) القنطاري: الفرق بين الفرق، ص ١٣١.
(١٦٣) القنطاري عبد الجبار: السلفي، ج ١٤، ص ١٦٠.
(١٦٤) نفسه، ج ٤، ص ٣٣٦ وما بعدها.
(١٦٥) حمدون حنفي: المرجع السابق، ج ٤، ص ٣٢١.
(١٦٦) نفسه، ص ٣٢٥.
(١٦٧) نفسه، ج ٢، ص ٣٤٦.
(١٦٨) نفسه، ج ٤، ص ٥٦٨.
(١٦٩) نفسه، ص ٥٩٠.
(١٧٠) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤، ص ٢١.
(١٧١) ابن تيمية: المرجع السابق، ص ١٢٤.
(١٧٢) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ٩١.
(١٧٣) القنطاري عبد الجبار: السلفي، ج ١٢، ص ٣١٩.
(١٧٤) نفسه، ص ٣٧٩.
(١٧٥) حمدون مروءة: المرجع السابق، ج ١، ص ٧٧٩.
(١٧٦) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ١٣٢.
(١٧٧) الأشعري: مقالات الإسلاميين، ج ٢، ص ٤٠٥.
(١٧٨) انتظار: حمدون مروءة: المرجع السابق، ج ١، ص ٧٨٤.
(١٧٩) نفسه، ص ٨٠٢.
(١٨٠) حمدون حنفي: المرجع السابق، ج ١، ص ٦٢٨.
(١٨١) نفسه، ص ٦٢٩.
(١٨٢) أدريوس: المرجع السابق، ج ١، ص ٨٥، ٨٧.
(١٨٣) نفسه، ص ٨٦.
(١٨٤) نفسه، ص ٨٧.
(١٨٥) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤، ص ١٥.
(١٨٦) نفسه، ص ١٨.
(١٨٧) أحمد صبحي: المرجع السابق، ص ١٦٢.
(١٨٨) نفسه، ص ١٦٤.

(٢٢١) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ٢٢١.
(٢٢٢) محمد أركين: المرجع السابق، ص ٩١.
(٢٢٣) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ١، ص ٢٢١.
(٢٢٤) قيل إن بلاطه حوى أربعة آلاف جارية، وأن جدران حمام قصره بساتين زينت برسم نساء عاريات.
انتظر: محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ١٧٩.
(٢٢٥) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ١١٦. ومن مزيد من المعلومات: راجع: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، ج ٢، الفصل الأول بعنوان الإقطاعية المرتبطة.
(٢٢٦) محمد عبد الجبار: تكوين العقل العربي، ص ١١٢.
(٢٢٧) نفس المرجع والصفحة.
(٢٢٨) يقول أحمد: «كان هم الأشعرية في نشأتها هو ترخ فقول ما صمته البلاطية من مخفوقات ولكل بالمباعدة بينها وبين العامة».
انتظر: سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٨١.
(٢٢٩) انتظار: حمدون مروءة: المرجع السابق، ج ١، ص ٨٦٢.
(٢٣٠) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٩٠، ٢٩١.
(٢٣١) نفسه، ص ٢٩٦.
(٢٣٢) هامانين جب: المرجع السابق، ص ١٨٦.
(٢٣٣) انتظار: محمد عبد الجبار: تكوين العقل العربي، ص ١١٥. وجه الخطأ في هذا القول هو صوابه في التاريخ، جاك، فالقاضي قام بعمله في عصر الصحوة الليبرالية الأولى، وهذا النموذج الأشعري مشروعه في ظل الإقطاعية ولا غرو للأستاذ الجباري يعتقد خطأ. بما وصفه الزمان القنطاري الراشد للعقل العربي، ويرى بأن الفكر زائنه للخاص وأن الزمان القنطاري غير الزمن الطبيعي الاجتماعي. انتظار: تكوين العقل العربي، ص ١١٦.
(٢٤٤) سعيد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٦٠.
(٢٤٥) الأشعري: الإبانة، ص ١٧.
(٢٤٦) آدم ميوز: المرجع السابق، ج ١، ص ٣٥٩.
(٢٤٧) نفسه، ص ٣٥٩.
(٢٤٨) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤، ص ٦٥.
(٢٤٩) نفس المرجع والصفحة.
(٢٥٠) آدم ميوز: المرجع السابق، ج ١، ص ٣٥٩.
(٢٤١) محمد أركين: المرجع السابق، ص ٩٥.
(٢٤٢) نفسه، ص ٩٢.
(٢٤٣) يقول الأشعري: «إنه رأى الرسول (ص) في منامه في أول رمضان لاحظ محادثة جوك الأكثرية وإشهاد طابع ديني فقال له: يا أبا الحسن! كذبت الحديث، قال: بلى. فقال

الرسول (ص) إنما الذي يهلك من القول به؟ قال: أئمة العقول. فقال: وما قامت أئمة العقول عنده على أن الله تعالى يرى في الآخرة؟ قال: بنى إله رسول الله، فأنشأه هي شبه. قال: تأملها وانظر فيها نظراً مستوفياً فليست بشبه بل هي أئمة. ثم غاب عنه.

قال الأشعري: لما فزت من النوم وأخذت تأمل ما كنت على الله عليه وسلم، واستندت؛ فوجدت الأمر كما قال: تقويت أئمة الإلهايات وضعت أئمة للنبي.

لقد محمد أركون من ابن صاكر.

لنظر: محمد أركون: للرجع السابق، ص ٩٧.

(٢٤٤) نفسه، ص ٩٨.

(٢٤٥) نفسه، ص ٩٨.

(٢٤٦) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٠٨.

(٢٤٧) النظر: محمد عابد الجابري: تكوين المثلث العربي، ص ١٢٣.

(٢٤٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، ج ٤، ص ٦٦.

(٢٤٩) آدم ميتز: للرجع السابق، ج ١، ص ٣٥٩.

(٢٥٠) دى بور: للرجع السابق، ص ١١٨.

(٢٥١) الإبانة، ص ٢٧.

(٢٥٢) آدم ميتز: للرجع السابق، ج ١، ص ٣٥٩.

(٢٥٣) الإبانة، ص ١٧.

(٢٥٤) دى بور: للرجع السابق، ص ١١٧.

(٢٥٥) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٧.

(٢٥٦) نفسه، ص ٢٣.

(٢٥٧) العقيدة والشرعية في الإسلام، ص ١١٦.

(٢٥٨) في نظر الأشعري أن نكل تأويل يرفع للنص أو شيئاً منه فهو باطل.

النظر: سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ١٦٠.

(٢٥٩) نفسه، ص ١٤٤، ١٤٥.

(٢٦٠) الأشعري: الإبانة، ص ٩.

(٢٦١) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ١٤٨.

(٢٦٢) نفسه، ص ١٤٨.

(٢٦٣) نفس للرجع والسلمة.

(٢٦٤) راجع للتفصيلات في:

الأشعري: الإبانة، ص ٨٧ وما بعدها.

(٢٦٥) دى بور: للرجع السابق، ص ١١٦.

(٢٦٦) من مزيد من المسموعات: انظر:

محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٥.

(٢٦٧) الأشعري: الإبانة، ص ٤٥.

(٢٦٨) أحمد أمين: ظهر الإسلام، ج ٤، ص ٧٦.

(٢٦٩) الأشعري: الإبانة، ص ٩٧.

(٢٧٠) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٥.

(٢٧١) الأشعري: الإبانة، ص ١١٠.

(٢٧٢) أحمد أمين: ظهر الإسلام، ج ٤، ص ٦٦.

(٢٧٣) نفسه، ص ٨٣.

(٢٧٤) محمود إسماعيل: تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، ص ٢٢٦.

(٢٧٥) نفسه، ص ٢٢٧.

(٢٧٦) الأشعري: الإبانة، ص ١٢٩ وما بعدها.

(٢٧٧) دى بور: للرجع السابق، ص ١١٩.

(٢٧٨) جولد تسيهر: للرجع السابق، ص ١٧٣.

(٢٧٩) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ١٠٠.

(٢٨٠) وكشي: مثلاً. أن الله هو فاعل الاحترق بين القطن والشارب إذ لجري المائدة بالقتلن الاحترق حين تش للشار القطن: دولما مشروبة أوجود.

مسبب للشارق.

(٢٨١) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ١٣٤.

(٢٨٢) نفسه، ص ١٣٥ وما بعدها.

(٢٨٣) حسين مشروبة: للرجع السابق، ج ١، ص ٨٦٦.

(٢٨٤) الأشعري: الإبانة، ص ٧٧، ٨٧، ٨٨.

(٢٨٥) مطوم أن لرقاء الأديان قرين لثقلها وتطورها من التجسيم إلى التجريد؛ لذلك كان الإسلام خاتم الأديان، حيث قدم نفسه صور التجريد والتوحيد من الخلق الذي «أبى كنهه شيء». كذلك الحال في مجال نظن لعل: إذ يبدأ بالخصيص ويظهر إلى التجريد: الطور الأكموميائيكي. لذلك كانت التزيينات هي أرقى الطيم.

(٢٨٦) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٨٩.

(٢٨٧) نفسه، ص ٨٧، ٨٨.

(٢٨٨) نفسه، ص ٣٥.

(٢٨٩) الأشعري: الإبانة، ص ٧٣.

(٢٩٠) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٣١.

(٢٩١) الشهرستاني: للرجع السابق، ج ١، ص ٥٧.

(٢٩٢) الأشعري: مقالات الإسلاميين، ج ١، ص ٣٣١، القاهرة ١٩٥٠.

(٢٩٣) دى سعيد بن سعد: أن المحزلة اعتدوا اللثة «مراشعة» بولما اعتدوها الأشعري تقديراً وتوقيراً ولا شأن لمراسعة فيها ولا مجال لتقبس فيها ليمتد.

لنظر: الخطاب الأشعري، ص ١٥٦.

(٢٩٤) نفسه، ص ٢١٦.

(٢٩٥) نفسه، ص ٢١٧.

(٢٩٦) الأشعري: الإبانة، ص ٢١.

(٢٩٧) محمد أركون: للرجع السابق، ص ٩٧.

(٢٩٨) آدم ميتز: للرجع السابق، ج ١، ص ١٨١.

(٢٩٩) هاملتون جب: للرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٠٠) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص ١٣٣.

(٣٠١) محمد أركون: للرجع السابق، ص ٩٢.

(٣٠٢) آدم ميتز: للرجع السابق، ج ١، ص ٣٦١.

(٣٠٣) نفسه، ص ٣٦٥.

(٣٠٤) أفسرزي: الخطط، ج ٢، ص ٣٥٧، بولاق ١٣٧٠.

(٣٠٥) من هذه المسطبات مفصلة: راجع:

محمود إسماعيل: سيميولوجيا الفكر الإسلامي، ج ٢، ص ١٠١، البحوث الخاصة بمحضر المصنوعة البورجوازية.

(٣٠٧) من النهضة العلمية والفكرية، راجع: نفس الرجوع، ج ٣، ص ٢٠٧.

(٣٠٨) آدم ميتز: للرجع السابق، ج ١، ص ١٨١.

(٣٠٩) نفسه، ص ٣٦١.

(٣١٠) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٣٩.

(٣١١) Mohammed Arkoun: Contribution à l'étude de l'hamanisme du IV siècle, p. 357, Paris, 1970.

(٣١٢) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٤١.

(٣١٣) جولد تسيهر: للرجع السابق، ص ١٢٧.

(٣١٤) عبد السيد أبو القحزح: تاريخ الفكر البشري، ص ٢٥.

(٣١٥) من أهمها مناظرة القاضي عبد الجبار العلقي وأبي إسحاق الإسرائيلي الأخرى.

عن نقلهما، راجع:

عبد السيد أبو القحزح: المراجع السابق، ص ٢٩.

(٣١٦) قبل أن التزير للبهوي الصاعب إسماعيل بن حيداد باركه هذه المناظرات وأصبح بشيخ الأشعرية. رغم اعتزاله. من أمثال الباقلاني وابن فورك والإسراييلي.

راجع: السبكي: طبقات الشافعية، ج ٢، ص ١١٢، القاهرة ١٣٢٤ هـ.

(٣١٧) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٣١٨) راجع:

الباقلاني: المنهيد، ص ٣١٤ وما بعدها، القاهرة ١٣٢٤ هـ.

(٣١٩) نفسه، ص ٤١٧ وما بعدها.

(٣٢٠) حسين مشروبة: للرجع السابق، ج ١، ص ٨٦٥.

(٣٢١) المنهية، ص ٨٣٨.

(٣٢٢) سعد بن سعيد: للرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٣٢٣) نفسه، ص ٣١١، ٣١٠.

(٣٢٤) الفرق بين الفرق، ص ١٤٧.

(٣٢٥) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص ١٢٣.

(٣٢٦) عبد السيد أبو القحزح: تاريخ المذهب البشري، ص ٣٠.

(٣٢٧) البغدادي: أصول الدين، ص ١٠٩، ١١٠.

(٣٢٨) إستانبول ١٩٢٨.

(٣٢٩) نفسه، ص ١١١.

(٣٣٠) جولد تسيهر: للرجع السابق، ص ١٢٥.

(٣٣١) هاملتون جب: للرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٣٢) الفاروق: الأحكام السلطانية، ص ٢، القاهرة ١٩١٩.

(٣٣٣) هاملتون جب: للرجع السابق، ص ١٨٦.

(٣٣٤) الفاروق: لب الدنيا والدين، ص ١٧، ١٨.

ببروت ١٩٧٨.

- (٣٤٦) أنظر: جواد تسوير: المرجع السابق، ص ١١٢ .
(٣٤٧) عن مزيد من المطبوعات: راجع:
التسلي: للتصديق في أصول الدين، ص ١٣، ١٤
من مقدمة المحقق، للقاهرة ١٩٨٧ .
- (٣٤٨) نفسه، ص ١٧ .
(٣٤٩) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤، ص ٩٦ .
(٣٥٠) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ١١٣ .
(٣٥١) التسلي: المرجع السابق، ص ١، ٢ .
(٣٥٢) أحمد أمين: ظهور الإسلام، ج ٤، ص ٩٦ .
(٣٥٣) آدم ميتز: المرجع السابق، ج ١، ص ٣٦٢ .
(٣٥٤) أنظر: مصطفى عبد الرزاق: المرجع السابق،
ص ٢٨٩ .
- (٣٥٥) جواد تسوير: السابق، ص ١١١ .
(٣٥٦) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢ .
(٣٥٧) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ١١١ .
(٣٥٨) نفسه، ص ١١٢ .
(٣٥٩) التسلي: المرجع السابق، ص ٤ .
(٣٦٠) نفسه، ص ٥ .
(٣٦١) نفسه، ص ٤٤ .
(٣٦٢) راجع: أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٤٠ .
(٣٦٣) التسلي: المرجع السابق، ص ٤٠ .
(٣٦٤) نفسه، ص ٣٩ .
(٣٦٥) نفسه، ص ٤٦، ٤٧ .
(٣٦٦) نفسه، ص ٦ .
(٣٦٧) نفسه، ص ٢١ .
(٣٦٨) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢، المرجع
السابق، ص ١١١ .
(٣٦٩) نفسه، ص ١١٢ .
(٣٧٠) نفس المرجع والصفحة .
(٣٧١) التسلي: المرجع السابق، ص ٢١ .
- (٣٧٢) نفسه، ص ١٣ .
(٣٧٣) نفسه، ص ١٥ .
ونفسه، ص ٢٣ .
(٣٧٤) نفسه، ص ٢٣، ٢٤ .
(٣٧٥) جواد تسوير: المرجع السابق، ص ١١٧ .
(٣٧٧) يقول التسلي: لما ثبت أن العالم محدث
والحدث كان جائز الوجود، وما كان جائز الوجود
كان جائز القدم، وما جاز عليه الوجود والعدم لم
يكن وجوده من مقتضيات ذاته ... فلما ثبت من
محدث له أحدثه وبخسه بالوجود،
انظر: للتصديق في أصول الدين، ص ٥ .
- (٣٧٨) السائدي: التوحيد، ص ٢٩، بيروت ١٩٧٠ .
(٣٧٩) التسلي: المرجع السابق، ص ١٩ .
(٣٨٠) نفسه، ص ١٨ .
(٣٨١) نفسه، ص ٢٨ .
(٣٨٢) نفس المصدر والصفحة .
(٣٨٣) نفسه، ص ٣٠ .
(٣٨٤) نفسه، ص ٣٦ .
(٣٨٥) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢ .
(٣٨٦) التسلي، ص ٥٥ .
(٣٨٧) التسلي، ص ٢٠ .
(٣٨٨) التسلي، ص ٦٤ .
(٣٨٩) نفسه، ص ٧٥ .
(٣٩٠) نفسه، ص ٧٩ .
(٣٩١) نفسه، ص ٩٨ .
(٣٩٢) نفسه، ص ٧٤ .
(٣٩٣) نفسه، ص ١٠٩ .
(٣٩٤) أحمد أمين: المرجع السابق، ص ٩٢ .
(٣٩٥) نفسه، ص ٩٢ .
(٣٩٦) حسن حنفي: المرجع السابق، ج ١، ص
٥٨٦ .
- (٣٩٧) سعد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٤٤ .
(٣٩٨) نفسه، ص ٢٧٠ .
(٣٩٩) نفسه، ص ٢٤٧ .
(٤٠٠) أنظر: المرجع السابق، ص ٢٤٨ .
(٤٠١) السائدي: أدب الدنيا والدين، ص ٤٣ .
(٤٠٢) سعد بن سعيد: المرجع السابق، ص ٢٧١ .
(٤٠٣) فتحى أبو سيف: السائدي، عصره وفكره
السياسي، ص ٦١، القاهرة ١٩٩٠ .
ويؤكد ذلك اعتراف السائدي بفكره الممارضة
السياسية والشمولية داخل الدولة شريطة أن
يحتضروا بأفكارهم ولا يظهروا بها على فكر
الجماعة .
- نفسه، ص ١١٨ .
(٤٠٤) نفسه، ص ٢٧٤ .
(٤٠٥) نفسه، ص ٢٩٨ .
(٤٠٦) فتحى أبو سيف: المرجع السابق، ص ١٣١ .
(٤٠٧) السائدي: أدب الخلفاء والدين، ص ١٨١ .
١٨٢ .
(٤٠٨) التسلي: الرسالة، ص ١٥٦، القاهرة ١٩٨٨ .

الفكر والخيالات

٧٠ إكان والأدب، مالعوم بوبى - ترجمة، عبدالمقصود عبدالعزيم.

٨٨ وثائق من التراث النقدى المؤسس، فيلمير خلبنيكوف - ترجمة، احمد

علمان. ٩٢ بويطيقا الرواية، السيد ابراهيم.



ق في أبحاث لاكان العلمية تحقق الأعمال الأدبية - أعلى تلك الأعمال التي يقتبسها ويحللها ويشيد بها - قناعات مفقدة كتلك التي حققتها في أعمال فرويد، وتحقق، بالطبع، بعض المهام البسيطة أيضاً؛ كما هو الحال بالنسبة لفرويد، يصور لاكان نفسه في إشاراته إلى الأدب بوصفه شخصاً ذا خطورة تعليمية ولموح ثقافي كبير، ويستدعي إلى الذهن التراث اللغوي عن الشاهد اللغوي الأوروپي من أجل حثائق علم النفس الجديد، لكن كلا منهما كان يترك إلى الأدب بصورة مخيرة تجعله لا يستخدمه لمجرد التدقيق أو التوضيح. كان الأدب في حقل العلم كما كان خارجه؛ كانت الخبرة بالأدب دافعا إلى التطوير العلمي وماجسا بما قد

لاكان والإدب أود أن ولا أود أن

تكون عليه نظرية مترابطة؛ وفي الحقيقة يبدو أن بعض الأعمال الأدبية ليست مجرد دعوى إلى نظريات العقل ولكن أن تكون نظريات العقل بالفعل. وبالرغم من هذه الدوافع المشتركة إلا أن كلا من فرويد ولاكان يتعامل مع المواد الأدبية بأسلوب مختلف ويبنى مقولات نظرية مختلفة عن الطريقة التي يمكن لذلك المواد أن تساعد البحث العلمي أو تشكله، وبينما كان فرويد يرى ضرورة المخور على النموذج الأسمى لعلم النفس الإكينيكي خارج العلم في التراجيديا الأوروپية، نرى أن النموذج الذي يستخدمه لاكان غالبا ويبدو بالتقدير المتكرر أنه يحتل مكانة أسمى هو النص الأدبي ذاته، بوصفه ملتصقا وجميما بصورة لا تنمب.

مالكوم بوي

كان لاكان، في تأكيد على الأدب كنص متعدد الدلالات، صاحباً بينما فرويد وكاد يكون صامداً، وسابداً مناقشة هذا التأكيد بتلخيص موجز لأوجه من تعليق فرويد فصل لاكان ألا يعقبها، أو أن يعقبها بطرق ملتفة. لايهم فرويد في اقتباساته العديدة من الشعر بالنسج اللغوي لأدبيات التي اختارها، ولكنه يهتم بشكل الصياغة ككل، أو بإيماء العقل الذي تسعى إلى تمثيله، أو بطرق التسامح، في توارخ الحالات وتحليلات الأحلام، التي تربط من جديد للكلمات والتعبيرات التي تكونها بالحياة النفسية للامة للفرد، وفي تفسير الأحلام، النص لمحتشد بالإشارات إلى الشعر، يوجد توارخ قويان في مناقشة فرويد يخلزان خصوصية للغة الشعرية والثقافة التي يقدمها الشعر لتفسير الأحلام. وأول هذين التارين هو تعليق فرويد على اللغة الطبيعية بوصفها ملتصقة للباساً متصلاً:

لا حاجة بنا للشفة من الدور الذي تلعبه الكلمات في تكوين الحلم؛ حيث إن الكلمات هي النقاط: العقدية [Knotenpunkte] لأفكار كثيرة، فقد يعتبر الالتباس فدرها؛ والعصاب (مثل الأفكار القهري والخوف)، ليس أقل من الأحلام في انتهاز المزايا التي تقدمها للكلمات في التكليف والتفتق. ومن السهل أن ندين أن تشويه الأحلام أيضاً يستفيد من إزاحة للتعبير. (GW, II, III, 41 - 340 - 346). إن الشعر يذوب من المشهد بطريقتين متميزتين لكنهما هنا على علاقة ببعضهما. إن التباساته، ونقاط العقدية، ويلائه المحكمة، ليست سوى شواهد موضوعية عما تقدمه اللغة عموماً بصورة متصلة؛ ويسخر التكليف والتفتق والإزاحة بلا رحمة في العقل اللاشعوري، بصرف النظر عما قد تقدمه اللغة من تلميحيات وبواعث. إن الشعر لم يعد يتأثر باللغة بالضبط مطلقاً لم تعد اللغة، بدورها، تتأثر بالية التفكير اللاشعوري التي تجد خرواصه wordless. بالإضافة إلى هذا لا تتحقق

هذه الهزيمة التي يتعرض لها الشعر بمجرد تركيز الضوء على تلك الأليات العقلية التي تتفوق عليه عموماً، ولكنها تحقق أيضاً بتقديم نشاط الشاعر وتأثير أعماله على القراء في صورة طيبة ومختلفة بصورة كاريكاتيرية. لقد ناقش فرويد في الفقرة السابقة الطفوليات التحرولية المميزة للأحلام وضرب بكتابة القصيدة مثلاً على الأسلوب الانتقالي المحدث، الذي قد يؤثر به تفكير أي شخص على من يخلقونه:

إذا كان على القصيدة أن تلتزم بالثقافية، فإن البيت الثاني من اللثائية يقيد بشرطين: يجب أن يعبر عن معنى مناسب، وأن يكون التعبير عن ذلك المعنى متماشياً مع قافية البيت الأول، ولا شك في أن أفضل القصائد هي تلك التي لا تلحظ فيها تمدد البحث عن الثقافية، وهي تلك التي اخذت الفكرتان فيها منذ البداية، بالتأثير المتبادل، تصديراً لفظياً يسمح بالثقافة بتعديل طفيف. (Gw, II/III, 345-6, V, 340) لسنا يبدو تكرار التعبير عن رأي «كلاسيكي» مأثور عن الثقافة معقولا بصورة فضولية إلى هذا الحد؟ اختيار فرويد أن يقدم نشاط الشاعر بوصفه بحثاً عن المعاني والقرافي «المناسبة» واستبعد أي أثر لتعدد الثقافية. إن الشاعر مقاول حليم مقصد: إن مهمته تنظيم الالتباس وليس استئثاره؛ ومع تلك النقاط المعقدة المفردة، التي هي كلمات الثقافية، من اكتساب قيمة دلالية إصنافية. وترك الأكتاف التي تؤثر على بعضها منذ البداية تأثيراً طفيفاً متبادلاً تستمتع بانسجام نهائي هادئ. إن شاعراً من هذا الطراز، ليس لديه اهتمام خاص بالالتباس ويفتقر إلى أعمال الإثارة التخيلية، وترك المسرح خالياً لمن يستطيع التعامل ببراعة مع الالتباس ولين يملك القدرة على الإثارة البارعة ليدخل من جديد: اللاشعور ذاته. وهذا هو الفن المسرحي الفرويدي في تفسير الأحلام.

يواسل ثاني اللجايرين الذين ذكرتهما منذ لحظة ويكمل تدجين الشعر. إن الأحلام

التي يناقشها كتاب فرويد والانداعيات التي تصاحبها تتخللها - بدون أن يدور ذلك للدهشة - مادة «أدبية» وفي ضوء الدور الذي تلعبه النكات والاعتباسات والأغاني والأحلام، نجد أن مما يتفق مع توقعاتنا أن ذلك النوع من الأقصة قد استخدم بمعدل هائل لتمثيل أفكار الحلم، (V, 345) (١). ولكن هذا، للأسف، ليس تفسيراً طبقياً ناشأ لمعادن الأحلام في فيينا. وتقدم اللطف العسيرة التي تتأرجح في عقل منقفي تلك المدينة وهم نيام لسمل الحلم المبدع دائماً وهي فرض لتاح أيضاً، في نمط معصوم يساوي بين الجميع، تكل من يمتلك القدرة على فهم اللغة. وقد توفر الكلمات المقدسة، ومن ثم لم تكن كلمة مهما تكن منزلتها في ترتيبها الثقافية، جسوراً أو تعولات (V, 341) في التنظيم الداخلي المعقد للأحلام. تنتهي المرحلة الثالثة والأخيرة من تحليل فرويد لحلمه الخاص Non vixit، ولم يعش (V, 421-425، 480، 487، 315) باقتباس من هاينه Heine من قصيدة «العودة للوطن، Die Heimkehr»:

فهمتني نادراً

ونادراً فهمتك، في كل ما معنى

فقط حين نسط في البذامة

وفهم كل منا الآخر فوراً (٢).

يخبرنا فرويد أنها كانت تشير إلى «فانتازيا الطفولة التي اتضح أنها النقطة المتعدية للمتوسطة في أفكار الحلم» (V, 513). إن أبيات هاينه التهمكية الساوية

بالحيل الصورية ليس مرشحة بذاتها للمناقشة، حيث لا يوجد لها دور عقدي، تؤديه: إنها جسر يعيدنا إلى الفطنة والتعقيد فيما يدور مرثين، نموذجاً الرفيع للحلم، His Traum (n) schöne كما تذكر الطبعة المحققة (Gw, II/III, 424, 484, V, 480, 421) (٣). إنها تنهي الخسارة الطنانة بتفسير أتجيت له الفرصة من قبل أن يجعل للكتاب المقدس، ويوليوس قيصر وهنري الرابع لشكسبير، واللمس لشولر، وقاموست لجوته، تشارك في أدوار ثنائية مستوحاة (٤) إن بعض الأحداث السعيدة في التنشئة والتعليم قد جئت من الممكن بالنسبة لفرويد أن يشيع أحلام وارتباطاً بالأباطرة والأمراء وأبطال الأدب من قاطعي الطريق، وليس هناك خطأ في اللذة التي يشعر بها حين يظفر إليهم كرفاز، ولكن برغم خبروية الافتراضات الثقافية عند فرويد، والحركة إلى أعلى التي من المتوقع أن يؤثر بها الأدب على نصه الخاص، فإن صوته ديمقراطياً قريباً بسمع دائماً في تعقياته على العقل العالم: يستطيع عمل العلم أن يستهلك أي شيء في طريقه، الشعر والثرثرة، المصالحات، الملوك، ويستطيع أن يملأ الفراغات بأية «نظ أو رقع» في متناول اليد. (٥) إن اللاشعور هو النموذج الذي يعمل في مجتمع تتلاشى فيه الطبقات ولا يمتنع الشعراء فيه بأي امتياز. إلا أن الشعر ذاته لا يمرض للإهانة حين لا يلاحظ في سيكرولوجيا اللاشعور عند فرويد: إنه بالأحرى صنع، بصير Lionel Trilling «جزءاً نظرياً المتكون الحقيقي للعقل» (٦) إننا لا نحتاج إلا نادراً إلى أن نذكر أنفسنا بأن نظريات فرويد العامة عن الأداء العقلي كان لها، بالتركيز المستمر على إنتاج المعنى وتحولاته، تأثير استثنائي مثير على دراسة الشكل الشعري.

يقتبس فرويد من هاملت الأبيات التالية ويصنعها: «لا أجنُ إلا والريح تنجده شمالاً - شمالاً - غرباً؛ حين تنجده إلى الجنوب أعرف

شخص وحيد في الصباح. إنها بالوسوسة الحركة التي تدل على وجود أجريبين Agrippine في مجلس الامبراطور أو تصديق صدام دي كاستليه Mme de Chasteller وروسيان لوين Lucien Leuwen وتراجع. وهي خطأ بولويس Polonium الذي أصطدم به: «فأرا فأرا فأرا ضخم» وهي دهشة صرخة تعبر عن نفاد صبرى أو كلمة تجر عن مشجى في فاصل من اللهر. ستارة! إنها أخيراً كمنى صورة ذهنية لمعنى، يجب إزاحة القباب عنه حتى نستطيع اكتشافه (٨).

وفى فقره من مقال عن أسباب الذهان Props sur la causalité psychique (١٩٤٦)، يصل الهجوم العذيف على بعض النظريات المعشوية عن الذهان إلى ذروته الأولى. وفي مواجهة الذين سعوا إلى تهميش العمليات العقلية «المسجون»، والذين استخدموا مفاهيم هزيلة عن «الحقيقة»، لإدانة العقل الخاطئة للمجانين، أكد لاكان من جديد على أهمية تلك العمليات كموضوع للبحث العلمى عموماً. سواء كانت عاقلة أم مجنونة، طبيعية أم مرضية. والعامل الحاسم هو أن أنصار النظريات المعشوية يتجاهلون باختيارهم أن الجنون، مهما تكن مصادره، طريقة من طرق التعبير عن المعنى: «إن ظاهرة الجنون لا تنفصل عن مشكلة الدلالة بالنسبة للكان عموماً، أى عن اللغة بالنسبة للإنسان» (١٦٦). ويرى لاكان أن أفضل ما يمكن أن يقوم به دارسو العقل الإنسانى ممن يأملون فى السيطرة على «مشكلة المعنى» هو التدريب على دراسة الأدب. لأن الأدب يعرض التوسط اللغوى للصعب الذى ينتج فيه المعنى ويمسحه، ويبدأ يسمى الإكلينيكيون الذين يهاجمهم لاكان إلى تفويض الخطاب الذهائى بالتكليل من شأنه. يسعى لاكان، الرجوع إلى الحقن التصب للمعنى الأدبى، إلى أن يعيد إلى هنا للخطاب التحديد المتعدد العوامل كشرط لافهم منه.



لاكان



بارت



فرويد

الصغر من المنشأ، (٧، ٤٤٤) (٧) لساناً لاتشبهه، إلى حد ما، لكثير الأحلام جنوباً الأسير ذاته فى جنونه الزائف، وتكتفى بإخفاء معالما الحقيقى تحت «عباءة من الطفلة والغموض»؟ يعود بنا نص شكسبير، كما هو الحال بالنسبة للنص هائيه وكثير من النصوص المقتبسة عن آخرين فى تفسير الأحلام، إلى الوراء، إلى العالم الدلالى الثابت الذى قد يبدو للوهلة الأولى أن سطحه اللغوى الطيار يسعى إلى التدمير. استمع بإمعان إلى الحديث الجونى لهامات تسمع صوت الحكمة الشاملة. وفى المقابل، يلمح لاكان إلى الجنون مع هامات وإلى أن يكون واعياً بجموعه ككاتب، سواء كان ذلك بتقليد نصوص الأدب التى يقتبسها أم بالاستغفاف بها. ويبدأ يتحكم فى رويد تماماً فى القدرة النصية لاقتباساته، يناضل لاكان لتحرير تلك القدرة من جديد، استجابة لأكثر مبادئ التحليل النفسى صرامة. وحين يكتب لاكان فى أصقاع فى رويد عن التجاس للغة الطبيعية، وعن الكلمات يورسلها نقاطاً عقدياً، تحتل استعالاته بالأدب فى واحدة من تلميحاته العديدة أو فى عدد منها مؤلفاً بارزاً، كما لو أن الأدب وحده يمكن أن يقدم لذلك المناقشة الأكتمال والقيمة الضرورية:

إن الكلمة ليست علامة ولكنها عقدة دالة. وحين أتفه بكلمة «ستارة rideau»، مثلاً، فإنها تدل طبقاً للعرف على موضوع قد يتنوع بطرق لا تحصى طبقاً للغاية التى يدركها بها العامل أو التاجر أو النقاش أو عالم النفس الجشعائى، فهى عمل، أو قيمة تبادلية، أو مشهد ملون، أو بنية مكانية، بالإضافة إلى أنها استعاريات متارة من الأشجار وجناسا خروير ماء rides) وضحك (ris)، ويستطيع صديقى Leiris أن يعالج هذه الأنماط اللغوية المتنافسة أفضل من معالجتى لها. إنها حدود واقعى المقد لى، أو شاشة تأمل فى الصورة التى أزل فيها تصادف. إنها بمعجزة قضاء يطل على اللانهاى، أو للجهول على العتبة، أو رحيل

لاكان والإدب

لاشك أنها محققة بالمخاطر (١٦٠) (١٤) دورا بدأ لعدد كبير من معاصريه أنه غير مناسب وغير مهني.

يظهر عدد كبير من الكتاب في مواضع أخرى من بحث لاكان منهم فلوينيه وفولبير وشيلر ومولير ومونيني وأفسلاطون. إن كل واحد منهم، بمفرده، يضاعف المعاني الموضوعية في خطاب لاكان ويدهم بالمقد. ولكن مركبا من الكتاب يتحركون في النص حركة سريعة، وتبدأ بينهم في حركتهم علاقات تاريخية، يخلق في المناقشة تيارات من الدعاوى قوية ومتداخلة وأيديا درس جدير بأن نقتلعه. إن لعبة الدعاوى بين كتاب سابقين، وبين فقرات مجموعة من نصوص سابقة، كذلك، ضمن أشياء أخرى، على مسئولية أخلاقية شاقة وفرضها المنظر التحليلي ويحتملها؛ صار الرصى على ما دعاه لاكان فيما بعد «النظام الرمزي»، والدوام لتعقيد وإدراك ذاتي حرج في علم سيكولوجي. وفي خدمة هذه الأهداف، صار الثورات الأدبي- واستمر في أبحاث لاكان في الخمسينيات- مفرنا لا ينضب لتري نسية أو نقاط عديدة.

ذكرت فيما سبق أن ثمة دورين للأدب، الثاني هو: أن كتابات لاكان تسعى إلى أن تكون مانتاشده، وتنبثق مزهرة من تأمل زهر البلاغة *Fleurs de rhétorique* عدد الرجال الآخرين، إنه يضغط هنا كتابا، صغفا استثنائيا على بعض الصور البلاغية في تنظيم أفكاره قبل أن يبدأ في استخدام المصطلحات التقنية الكلاسيكية بفترة طويلة في تعليقاته على «بلاغة اللاشعور» وقبل أن يدعى أن كوينتيليانوس *Quintilian* [ماركوس كوينتيليانوس] بلاغي روماني عاش في القرن الأول الميلادي وألف رسالة عن البلاغة هو سلفه الفكري وصرابه (١٥). إن لاكان يودع منذ المبادئ اللغة عن الالتزام والتسلسل- *enchaine* ment التي من المتوقع أن ينظر إليها المنظر التحليلي نظرة عادية، لازمة استهلالية

الرواة المتغير، وصراعاتهم على التركية، مكائدهم، ونزاعاتهم، وأحلافهم السرية. إن راسين في إمبراطور روما يقدم محترفي العلاج في صورة ذاتية ساخرة وجارحة. وبالمثل، تصنيف فنتازيا لاكان عمن بولنديوس القائل «أدائه المشعرون لصرخة هاملت «فأر، فأر» بعد آخر للكوميديا السوداء من السياق السياسي المباشر لبحث ككل: تمثل معظم المناقشة هجوماً يصيب على مشاعر هنري إي *Henri Ey*، وهو معلم سابق للاكان، وأستاذ بارع في الطب النفسي الفرنسي ورجل له كثير من الكلمات المؤثرة. وتقدم فترة متاندا للتي يشير إليها لاكان، بالإضافة إلى إحراقها على الستارة المطلوبة والشخصية السياسية الضخمة (إن مدام دي كاستليه «شديدة الحق»، كما قول لوسيان المربك بعد بضع صفحات)، إشارة متطورة واضحة عن أسلوب لاكان الأدبي والمهني:

أغلقت السيدة الشاب نافذتها ونظرت نصف مخفية وراء ستارة من اللوملين الطرز على شبكها، ربما كانت في الرابعة والعشرين أو الخامسة والعشرين من العمر. رأى لوسيان في عينيها تعبيرا عن الوحدة؛ هل كان تعبيرا عن الصخرية والبغض، أم أنها مجرد شابة تنزع إلى رؤية الأشياء بهدف التسلية؟ (١٣).

وقد استطاع المستمعون الأصليون لـ «مقال أسباب اللذان» أن يطرحوا بسهولة سؤال لوسيان عن أسلوب لاكان الغامض والمثير للفتن. لأنه كان أسلوبا لعب فيه اللحن والطبش ومايدعوه هو ذاته «سخرية،

إن لاكان يبحث بولونيس قرب نهاية الفقرة السابقة، ولكنه كان في البداية أمام هاملت من نوع رديء- بمزاجه الكئيب، ودعايته اللفظية، وبغض خطيته المتبعة. (٩) إن العدة الدالة التي تحملها هذه الخطبة وتعيد عقدها- كلمة «ستارة»- هي، كما نترقب، مثال أخير «بصورة عشوائية» وهو مثال معتد تعقيدا خاصا مما أتاح للاكان أن يتحول في نداعيات سريعة بين الصداقة والتجارة والثن والجنس والسياسة والعلوم السيكلوجية.

إن «الأدب» يوجد في شكلين أساسيين، إنه في الأول منها سجل للاستثمارات والصور والتأثيرات اللفظية للبهمة (١٠) والمشاهد المؤثرة التي قد يعتمد عليها الكتاب والمتحدثون إذا أرادوا. وهذه المواد تكتسب هنا المشاهد المؤثرة اهتماما خاصا- ليس لأن صدى بعضها يتردد مع بريثاكيوس، ولوسيان لوين، وهاملت، في تعقيدات العاطفة الجنسية والسياسية ولكن لأن بحث لاكان يقدم عمورا للمباحث أخرى حافزة حين يستدعي أبيات أجريبين *Agrip-pine* الشهيرة:

كلا، كلا، ولأي شباب نبرون؟

لنقلنا إلى عبادة البلاط،

حين اعتمد على في إدارة الدولة

حين أمريت بأنقاد مجلس الشيوخ هنا

وحين تواريت خلف الستار،

كسأت روح تقرر مصير الجسد

للهال (١١) (L.I.)

يوصل لاكان لعبة البدائل التي نشأت عن كلمة «ستارة» *Rideau*، ويعرض أول التسميات الثلاثة لتدريب زائف للقوة السياسية ويكتب بذلك المفهوم للسعي الذي تنتهي به الفقرة بوصفه كشفا ممتد (١٢). لكن ممارس الطب النفسي والتحليل النفسي، مثلا يلج لاكان على تذكرنا في هذا البحث وفي كتابات، لهم سياساتهم أحياء، وأنماط

(...C'est par.. C'est par...) تتأى بلصه عن الابد الزماني المناقشة المترابطة ولكنه لا يلقى إحدى النتائج المنطقية المتوقعة لمجرد أن يبنى على نصه حركة خاصة به تدفعه إلى الأمام. والتكرار الاستهلاكي - anaph- ora، وهو أبسط الأساق اللغوية وربما أكثرها شيوعا، يطور هنا جوهره الخاص وطاقته المنطقية المضادة، بالإضافة إلى أنه يدفع القارئ برفق بعيدا عن افتتاحية الجملة إلى جوهر الافتراض. ويلعب لاكان بحرف الجر par، بطريقة تشبه إلى حد ما طريقة رامبر في اللعب بحرف الجر «a» في قصيدة «إخلاص»، Dévotion، (A ma soeur... ce soir à circeto... A tout prix par، مثال عريف، exemple con- vention، استعارة métaphore، نكتة calembour، مرسوم décret، فرصة accasion، معجزة Mir- acle، مغالطة hantise، نداء inter- jection وتضع لسة تركيبية متكررة من نوع يستخدم غالبا لخلق مظهر من مظاهر التكافؤ بين مصطلحات قد تبدو متباينة بدون ذلك. لكن الوثبات والاختلافات بين المسائل المنطقية تأتي في هذه السلسلة مفاجئة بدرجة تجعل التركيب لا يستطيع أن يتحكم فيها بمفرده. ومن جديد تلت حوارات لاكان المتضاربة الأنتظار إلى الأجزاء الأكثر ارتباطا بالعرف في فرضياته. ولذا يتحاشى هنا شامسا نظريا، في اللعب بين الافتتاحيات، للنظام الاجتماعي مع النظام الإلهي (عرفه - معجزة)، والبنات اللغوية مع الأفعال الذهنية (استعارة - «مهو» meprise)، والفوضى مع الالتزام بالقانون («نكتة - مرسوم»)، والإدراك المشئت مع الإبانة الدقيقة («مخالطة - نداء»)، والضرورة مع الظروف («مرسوم - فرصة»)، وهنا تكسب القدرة الدلالية تلك المبادرات الجاهزة («صدفة - Par occasion، «بمعجزة par miracle، اندفاعا

جديدا عن طريق المعنى. وباستخدام مصطلحات لتعريف مألوف في علم البلاغة، قد نصف هذه السلفية - كانت في عام ١٩٤٦ جديدة على التحليل النفسي، ولم تكن جديدة على الأدب. ونقول: صارت الأنساق اللغوية schemata verborum مكانا متميزا لصور الحكمة - Figurae sententiarum. وقد تم تطوير النمط التركيبي الذي يهين القارئ لانهيائ فكرة جديدة بحيث يحق له أن يكون ملجأ للأفكار.

إن تعجير لاكان لكلمة - ستارة Ri- deau، ينتهي بأسلوب واع بمكر en abyme: هل ثمة طريقة لإزالة هذا الكدح المكثف بالمتدار من المشهد لفصل من أن نمدل عليه... الستارة؟ ويبدو أن مثل هذه التأثيرات، الأدبية، التي تتراكم بكثافة تشغل، مع الظن الذي ناقشته منذ برهة، مناطق كاملة في أعمال لاكان تحت علامة الأدب littérature وتطلى أي درس لتلك الأعمال إحصاءا خاصا بالتمييز المهني إذا كان يتمتع بخلفية أدبية بالإضافة إلى الخلفية التحليلية أو الفلسفية. وسرف أبرهن فيما بعد على أن مسوغ «الأدب اللاكاني» محدد بمرسمة. وسأقدم قبل ذلك باختصار بعض الطرق الأخرى التي يطرى لاكان بها الأدب ويسمى إلى كسب إيمانه وتجهله يندر، وهو يستند نظريته، أنه يحدد التحليل النفسي والأدب تمجيذا مشتركا.

إن «درس الأدب» - لو سمح لي أن أخصر العدد الهائل من الذين يشغلون بالدراسة النظامية للأدب - سيجد أنه في حاجة إلى أدوات طويلة إذا أفسر أن يفحص كتابات: وأمام صائد المصادر ويلوس أنساب الأفكار وعالم الأصول المجادل مهام عديدة.. وبالإضافة إلى السند الهائل من أسلاف لاكان المشهورين، يوجد عدد لا يحصى من اللاكانيين قبل لاكان - للكتاب الذين توقعوا بطريقة من الطرق جانبها من جوانب نظامه. وقد نكتشف، مثلا، إذا تأملنا «مقال حول أسباب الذهان» مرة أخرى

أن أحد الآراء الأساسية التي كلف لاكان من أجلها - الجنون متأصل في تفكير الإنسان، والعلماء العقليون الذين ينكرون هذه الحقيقة يتصرفون بمعنى (آخر) «بشكل جنوني». قد عبر عنه باسكال بدقة لأمثل لها، في أفكار Pensées، إن البشر مجانبين بالضرورة لدرجة تجعلهم يدعون أنهم مجانبين بدوع آخر من الجنون يبنى عليهم الجنون،^(١٦) ويمكن أيضا التطور على مفهوم لاكان (وفرويد) عن الكلمة بوصفها «عقدة» دالة في رسالة جرسيان Gracian الدقيقة وفن الإبداع de in- Agudeza y arte de genio (١٦٤٨): «إن الكلمة تشبه الهيدرا الصاخبة لأنها، بالإضافة إلى دلالتها الخاصة والعشوائية، يتدفق منها، إذا قطعنا امره أو بعشرها، معنى دقيق واضح لكل مقطع، وتصور لكل نبرة،^(١٧) ويظهر الكاتبان بالاسم في أبحاث تالية: انقبس لاكان الفكرة Pensée ذاتها في «الوظيفة والمجال Fonction et champ» (١٩٨٣) وألغى على باسكال في «سؤال أولي عن علاج محتمل للذهان، D'une question préliminaire à tout traitement psychose» (٥٧٦)، لأنه عزل مفهوم «الذهان الاجتماعي». ويلخص حدثا من الناقد Elcriticón في «وظائف التحليل النفسي في علم الجريمة Fonction de la psychanalyse en criminologie» (١٩٤٧)، بينما ربح في «الشيء الفرويدي - La Chose Freudienne» بجرسيان ولارو شوكو وتيتشه وفرويد بوصفهم جسدا ساريا في تراث: الأخلاقيون الأروبيين (٤٠٧).

إننا لاتعرف مقدار ما كان يدين به لاكان لجرسيان وباسكال في عام ١٩٤٦، ولا يوجد أساس معقول نعرف به تأثيرهما، إن كان لهما تأثير، على أبحاثه. إن إجابة هذه الأسئلة المفردة لاتتلى، بحال من الأحوال، حضروا على أصول النظرية التحليلية، أو ارتباطها، أو قدرتها التفسيرية،

إكسان والإدب

وهذا لا يعني أن دارس الأدب لا ينجز سوى المهام المحيرة . وتأخذنا الأسئلة العامة عن العلاقة النصية بين المفكرين الأحداث وأسلافهم، حتى لو صيغت في لغة للتناقض الساخر بين التشابه العرضي والاتصال المصنوع، إلى ما يمكن أن نصوره دراما المديونية . إن التحليل النفسي، بالطبع، هو بكل حفة نظرية عن المديونية، أو «التأخر belatedness» . إنها حتى اليوم النظرية الوحيدة عن الذات التي لها القدرة على التحليل . وفي الوقت نفسه يودى، في تاريخه السياسي، ذلك الدراما في سلسلة من الأحداث الرهيبة . تنتشر في نص كتابات، كما هو الحال في نص تفسير الأحلام، تساؤلات قلقة من قبيل «كم من الأسلاف يمكن أن أسمح لنفسى بهم؟» و «إلى أي حد يمكن أن أتبع لهم وجدا طيبا؟» عدد هائل (أو بصورة رائجة) وتكون قصتي حكاية قديمة . أو عدد متحول وهنا نبدل القضاء التي أثيرها وكأنها لا تمتنع بقناعة القدم لتكون جذرية بأن ننظر إليها باهتمام كبير . إن دارس الأدب، كما نبين أعمال هارولد بلوم في إسهاب رائع، في وضع جسمه وسططيع تحديد صوت المناهضين لفرود تحت الكتلوج اللطيف للمبادئ القديمة والمدينة للأحلام التي يبدأ بها تفسير الأحلام؛ وفهم الآلام الخاصة لمفكر يأمل أن يكون نقلة التقاء أفكار فرود وسوسور وهيجل، ويأمل مع ذلك أن يبقى حرا إلى الأبد ويأى بنفسه عن وصمة الاشتغاف أو الانقذافية .

ثمة مهمة أخرى طويلة الأمد تنتظر دارس الأدب الذي يتمتع بالكفاءة كمؤرخ للفكر والمهارة في تحليل النصوص تحليليا نقديا . وهذه المهمة، التي لم تقع حتى الآن عموما إلا في أيدٍ تنحدر إلى المهارة، هي وصف أسلوب إكسان النثري وتحليله . إن أسلوبه، المثير للرهلة الأولى، بالنسبة لمعظم القراء، طبقا لرأى جورج مونتي (١٨) Georges Mounin، نظر إليه غالبا كإساءة لبعض مبادئ اللبابة غير المدونة في

علاقة تتجسد في بيان : (énonciation) يهتز بالتردد الذي يرتد إليه من عبارته (énoncé) الخاصة .

إننا كانت صورة الأب الميت لا تتجوز إلا لأن أحدا لم يخبره بالحقيقة التي لا يدركها، إذن ماذا يمكن أن نقول عن ضمير المتكلم الذي يعدد عليه هذا الداعي؟

لم يكن يعرف... أكثر وكان عليه أن يعرف . أنه ! نأمل ألا يحدث هذا أبدا بدل أن أجهل يعرف، أموت . وهكذا نكون هناك، هناك حيث كان : من عرف إذن، أنني كنت ميذا؟

كبنونة اللاكبنونة، أي كيف آتى كذات إلى المشهد، مكترا بالتشوش للمنافع لنالج حقيقي، تشوش يتشوش بمعرفة الذات، وخطاب يعز في الموت وجوده (٢٠) (٨٠١ - ٨٠٢)

إن عبارة «حيث كانت الهر... Wo Es war, da war die Lust» تختص هنا بالتهجين بفرصنة أن «أباه مات حقا، ودون أن يعرف في مقال فرود، تأملات في مبدأ الوظيفة العقلية، (١٩١١) (x, ٢٢٥)، (٢١) وتكتب الأشكال الهجينة المتشعبة عنهما بعض الآثار الهيجلية الكاملة .

وقد يبدو في البداية أن صفة آمنة يمكن أن تتحقق على أساس هذه الفقرات بمجرد فحص المصادر، الفرويدية والهيجلية، خاصة إذا كان البحث عمرا بطور مفهومها لرغبة تدمج اشتهاه Begierde هيجل ورغبة Wunsch فرود . وبينما يتبين لاكان من فرود بدقة، فإن فيلوميلولوجيا هيجل يؤثر تأثيرا خفيا ومستمر على نفسه، ويمكن أن ننظر، مثلا، إلى حملته الأخيرة - خطاب يعز في الموت وجوده - بوصفها تذكيرا مضاعفا بالفنوميلولوجيا . إنها تذكرنا بكلام هيجل عن الموت، كما في الفترة التالية:

إن حياة الروح ليست الحياة التي نجعل من الموت وتحفظ نفسها بعيدا عن الدمار،

العلوم الإنسانية، وكرست معظم المناقشات المفترض أنها أسلمية عن كتابات إكسان لتتريز تلك السبائك ضد أي هجوم آخر إلا أن اعتماد اللبابة بمقاييس لاكان يكون له أسلاف ويكون قابلا للتحليل بمجرد إدراكه من المنظور الذي يقدمه تاريخ النثر الأوربي . ولا يزال اللاتساق والغموض وللشعر في كتابات لاكان، تصمد بقوة بعض المتحدين الذين يحملوا فيها وفشلوا في العثور على اللبابة اللطيفة التي اعتادوا أن يجدوها في الدوريات العالمية للتحليل النفسي . تجرد في الحقيقة وكأنها ناجية من العالم المفقود لتأق الغزير . وتعدو للفترة التالية من «تدمير الذات وجعل الرغبة في اللاشعور الفرويدي Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien» (١٩٦٠) على صورة دقيقة مشقة من عبارة فرود «حيث كانت الهر، ستكون الأنا، Wo Es war, soll Ich werden» (١٩) .

بيان ينهم نفسه، عبارة تنكر أن نفسها، جهل يبدد نفسه، فرصة تصنع نفسها، ماذا يبقى هذا سوى آثار ما يجب أن يكون لهيجر الكبنونة؟

يتم لنا حلم يسهل فرود في «تأملات في مبدأ الوظيفة العقلية»، بكل الشفقة التي تستشعرها صورة أب ميت يعود شبحا معاصرا، للجملة التالية: «لم يكن يعرف أنه كان ميذا» .

تعارفت من قبل الذريعة التي تقدمها هذه الجملة لتوضيح علاقة الذات بالذات - إنها

ولكنها بالأحرى الحياة التي تحتملها وتبقى فيه. إنها لاكتسب حقيقتها إلا حين تجد ذاتها في التمزيق للنام. (٢٢)

وتذكرنا بكلام هيجل عن حتمية القوة العامة للغة الإنسانية:

إنهم يعنون هذه، الورقة الصغيرة التي أكتب. أو بالأحرى التي كُتبت. عليها هذه، لكن ما يعنونه غير مايقولونه. إذا أرادوا بالفعل أن يقولوا هذه، الورقة الصغيرة التي يعنونها، إذا أرادوا أن يقولوا، فهذا مستحيل، لأن هذه الحمية التي يعنونها لا يمكن الوصول إليها باللغة، الحسى تنتمي إلى الشعور، إلى إلى ذلك العام الأصل (٢٣).

إنها قد كُتبت واكتسبت طرازا جديدا في التمثيل اللاكالي المميز للذات الإنسانية المنقسمة: الذات (أنا أشبه ذاتا Je comme sujet)، التي هي أثر من آثار اللغة، أو حدث فيها، وهي تلك الصفة تشبه شبح الموت بقدر ما تشبه «السروح» في تعليق هيجل، إن هيجل يقدم بصورة رائعة لتذكير التحليل الفلسفي بدقة إدراكاته الدراجيدية الأولى وكثافتها.

إن لاكان، بالتناوب، سيد لخادمين وخادم مسيدين في الدIALOG الذي يرسفه بين فرويد وهيجل. وقد ينظر عموما إلى إلحاحه في اللعب على «ضمير المتكلم Je، في الفترة بوصفه مزروعة بين الأنا الفسوديدي (Das Ich) و«أنا Ich، الدائقة التي يسرح بها هيجل غالبا للشعور الذاتي. وهنا تصدر الأنا الفسوديدي في دورها للمألوف كخصم مجادل: الأنا ميتة وتأتي أن تعترف بموتها؛ ويجب إقناعها بموتها (Que Je meure)، والتفكير الضلالي الذي ازدهرت عليه؛ وقد لاكتبت إلا بشروط الإذعان المعروفة بالمعطر (٢٤)، وفي عملية الإقناع نصير الأداة المتحركة جدليا، أي «الأنا Ich، الهيجليانية حليف لاكان ضد الأنا الخاملة والمغتربة في تراث التحليل النفسي. ويرى

هيجل أن «ضمير المتكلم Je، الدائقة لا يستطيع الهروب من قدر «قلمة البرق، المفترقة:

يسمع «ضمير المتكلم، الذي يعبر عن نفسه أو يتركه؛ إنها عدوى مر منها مباشرة إلى الانجسام مع أولئك الذين يمثل لهم وجودا حقيقيا، وهو شعور ذاتي عام. إن إدراكه أو سماعه يعني أن وجوده الحقيقي يضمحل؛ إن آخره its oth-erness ترد إلى ذاتها؛ وهذا هو وجوده الحقيقي؛ أي بوصفه الآن شعورا ذاتيا، وبوصفه وجودا حقيقيا، إنه ليس وجودا حقيقيا، ويكون وجودا حقيقيا في هذا الثلاثي eben dib ist sein Da-1 seyn, als seibsbewubtes Jetzt, wie es da ist, nicht da zu seyn, und durch dib Verschwinden da (٢٥).

وقد نحس بأن الجدل بين الثلاثي والظهور من جديد، وبين الوجود الحقيقي والوجود الخائف، في مثل هذه الفسقات أثر على لاكان لأنه كان يتماشى معه فلفيا ولكن لأنه، أيضا، حفظ في أنماط تركيبية «جدلية» لأذعة. وقد يبدو، بافتقاء ما خلفه صدمات، إنجاز هيجل الأسلوبى في كتابات لاكان، أننا نقبض بقوة على هذه الفقرة من «ضمير الذات Subersian du sujet، لتعامل، مثلا، كلمات هيجل الختامية، والنص الأصلي الذي اقتبست عنه أيضا. إن مراحل الجدل التي قُسمت بسهولة بين جمل منفصلة، في موضوع أقصر من الفيلومينولوجيا، تقدم هنا، غالبا، كأعصاه لفرضية واحدة معقدة يتبادلون الاعتماد. وبمجرد قراءة الجملة تستمير، على الأقل، الأمر التي قد يعتقد أنها تقتصر على التبادل - سواء كانت موجودة أم غير موجودة، حاضرة أم غائبة - من نحوها مظهرا لضرورة تبادلية. إن البنية التركيبية هنا لا تقدم دفاعا منطقيا ولكنها تقدم دفاعا دراميا عن عملية المناقشة التي يقوم بها للجدلي. وثمة تكيف مائل بين المناقشة والتركيب

في سؤال لاكان «ماذا يبقى هنا سوى آثار ما يجب أن يكون ليهجر الكينونة؟، وبالطبع ليس علينا إلا أن ننظر إلى الكلام اليموسى لجدد أسئلة تركيبية شبيهة تؤدي بعض أعراض الإقناع من هذا النوع، ويغزر الأدب الخيالي بجمل، كما تفعل جمل لاكان، يستحيل فيها الفصل بين الحى والمات:

دائما، في كل ساعة، مكثا بلا إقطاع على حياتي أن تنتهى، وتبدأ في هذا الموت العائش سدى (٢٦).

سكيف، الطيق، ٢٦٧

عالم موت، باللغة

خلق الرب الشر، لأن الشر حسن بملفه حيث صوت الحياة كلها، يعيش الموت، وتسل الطبيعة.

مسألة كل الأشياء المهولة والمشكلة

ميلتون: الفرديون المفقود، II، ٦٢٢ - ٦٢٥

كانت البسمة على فمك أموت شىء

حسية بما يكفى أن يكون لها قوة أن تموت ...

هاردى، أنغام محايدة،

إلا أنه رغم حقيقة أن مثل هذه التناقضات التركيبية - التي أنتجت للاكينونة أن تضع بصمات متضاربة على الكينونة حتى ترى وتسمع في الخطاب - كانت محاكاة أمام لاكان بدون اللجوء إلى هيجل، إلا أن الدرس الأسلوبى في الفيلومينولوجيا كان شيئا للغاية. كان هنا، كتابا صبر الموت العائش وللحياة المائكة كموضوعين أصليين بالنسبة للشعور الإنسانى وكان تركيب جملة فنا تصويريا متحركا لشعور يمكن التقبض عليه بسهولة؛ إنه كتاب لم يدا بنفسه عن الغموض والتعويض في السعى وراء أهدافه الفلسفية؛ وقد بدا كأنه كتب في وضوح استثنائى يدرس أساسى من دروس التحليل النفسى: إن فهم الإنسانى لنفسه self تفريق

مضطرب، ولد تحت ضغط الآخرين والأخيرة التي لا يمكن اقتلاعها أي تحت ضغط الشفرة الاجتماعية والعرف المسجود.

إلى أين يأخذنا هيجل، سواء كمصدر للمفاهيم أو كتأثير أسلوبي، في فهم كيف نقرأ كتابات؟ أعتقد أنه يأخذنا بعيدا شرط أن نتأمل مقارنات لاكان في تراز مع حماسه. إن لاكان يستخدم مجموعة من الحيل البلاغية ليحلل، تأذير هيجل، في كتاباته ويحبها ويديرها من اللابلية الجدلية العليا التي تقترب بها النروح، في الفينومينولوجيا، من واقع المعرفة المطلقة (٢٧) وتضمن الفقرة التي ناقشنا أقالا مأثرة وشبه ثورانية بينها روابط هيئية قليلة وإيهية. إن الحذف والإضافة واللعب بالكلمات والمفارقة والالتباس تعمل الأنظار تركز على كل فقرة من هذه الفقرات وحدة مفردة من وحدات المعنى، وقد تخلق بعض الكلمات المتكررة (أو أضعافها مرادفات) نمطا مضطربا من الروابط اللسانية بين الوحدات: سقوط الكيرونة choir de l'être. فقيده dé-fint موت mort. لوتني أموت que Je meure. كنت ميتا J'étais mort. إلخ. إن علامات التعجب وعلامات الاستفهام والتركييب غير المنسق و«الأسئلة» التي تصدر عن عوامل ذهنية مجسدة ولا تنتهي بعلامات الاستفهام تصنيف تشريشا في سير المناقشة - وفي الحركة إلى أعلى وهي حركة مبهطة تماما وتظهر المهارات المأثرة نهجا ويذون حافظ على ما يبدو. وتستخدم هذا حيل، أعني تلك التي لتوقع ألا يكون لها أكثر من وظيفة توضيحية طارئة في الخطاب النظري، بكتابة حتى إنها تسود اقتناعية النص وتعرض عمليته السعي وراء المعنى لمعطيات وإضافات لا تنتهي. وهذه الحيل هي الأدوات المتاحة لنا لمراكبة التفكير في غياب كل من المناقشة المدعمة والجمال المنمقة المبهية في الأسلوب الهيجلي (أو أي أسلوب آخر). إن تفكيرنا يحدث بصورة مقطعة، في وسط

لاكان والإدب

الاستعارات؛ أو تكشف حلقة من «اللقاط» طاقة الاستيعاب الفردي في عقل الكاتب (٢٩).

ومع أنه ليس من الدقة أن نتكلم عن «استيعاب فردي» يشق طريقه في الفقرات الأخيرة التي اقتبسها من لاكان، إلا أن ملاحظات كسرول الاسمعارية الناقية عن الاهتمام «بالنقطة» والاستعارة للدين ميزان يوضح نوع التفكير في الكتابة «الباروكية» تشجع لاكان على الإنجاز. إنه يخلي عن لغة اليقين الهادئ التي يفتارها غالبا زملاؤه ومعاصره في التحليل النفسي للكتابة (حتى حين يعبرون عن شكوكهم) ويستبدل بها لغة شكوكية ساخطة وخطرة. إن كتاباته لا يدفعها حافظ إلى أن تكون صعبة وغير مترابطة، ولكن يدفعها حافظ، صار أمرا أخلاقيا، إلى أن تكون مذهشة (٣٠).

إننا نظرننا إلى الكتاب الباروكيين الذين ذكرهم لاكان بالاسم كأسلاف له، نجد أن حماسه لجرسهات مائله حماسه لجوتجورا ويعادله إلى حد ما: إن تقاليد الكرنسبزمز Conceptismo والكليبريزمو Culttrismo nismo التي تصادمت بقسوة هائلة في إسبانيا في أوائل القرن السابع عشر تصادم مرة أخرى في كتابات لاكان (٣١). ويرجع تقدير لاكان لتقاليد كل من اللزعين إلى الصعوبة التي يشعان عليها وإلى عدائهما الواضح لرذيلة الفكر عن «الحس السليم». وتتأرجح الصعوبة في يد لاكان بين التركيب والصوت، بين المجاز والنسق، بين فكر مفرور وأنسجة لفظية تتعشد بالتمليح إنه ينتمي مزاجيا إلى سبكتا حين يتعامل مع التركيب، ولكنه يتحول إلى جملة شوشرون حين تصادج إليها الرصية «قل دائما شيئا آخر» (٨٣٧). (٣٢) وليس علينا بالطبع أن نبالغ في التركيز على هذه المقارنات، خاصة حين نتضمن تقمص لاكان للذاتي لمبارقة أوروبا الزاحلين تصخيما سطحيا، دون أن نسمها سخرية المتفظة. إن كتابات لاكان ليست جيدة دائما حتى بمعاييره الخاصة غير

لفظي مشوش وثاقب وحافل بالحكم. وقد يوصف نثر من هذا النوع بأنه «باروكي Ba- roque» ويبدو الباروكي في تعريف المصطلح أدق بكثير مما يستخدمه المعلقون على أعمال لاكان أولئك الذين يكترون من استخدامه أن يبدو جديرا بالاهتمام.

تحدث موريس كسرول Morris Croil في مسأله الريادي الرائع عن «الأسلوب الباروكي في النثر Baroque style in prosen» بتمجيد له مبررانه عن حركة جديدة في النثر الأدبي في أوروبا يرى أنها بلغت ذروتها حوالي عام ١٦٣٠.

ازدثت «الحركة» الرضا والذمائم والفرقة والخواء والسهولة، وتعرضت أحيانا لتأثير التحريف والالتباس لتجنب هذه الصفات، التي لم تكن ترى أنها أخطاء دائما. وفصلت الأشكال التي تعبر عن طاقة العقول وجهدها في السعي إلى الحقيقة على الأشكال التي تعبر عن الإحساس لقانع بامتلاكه المتعة، ولم يكن هذا يذون رماد وحرارة. وباختصار، صار موضوع الفن هو تحركات الأرواح لاسكونها.

ومن الفقرات التي اخذت لتعرض عن «الأسلوب المقضب Curt style» أو stile coupe، كتب كسرول:

إنهم لا يتحركون حركة منطقية ويقولون في النهاية ما كانوا عليه في البداية. إن تطوره كل به اتجاه تحقق خيالي أكثر حيوية؛ استعارة تدور، إذا جاز التعمير، لتعرض مختلف جوانبها؛ تبرق أضواء سلسلة من

المعتادة. إن وسائله المتألفة تتلأز أحياناً بمجلات الأدب المدرسية ويحصرورته عن مجتمع طلابي مجادل، وتقترب تورياته وموارياته من اللغاة أحياناً. إن كوينتيليانوس بطل عبر الزمان، نصافه في قوائم حماسية من صورة البلاغة في كتابات، ربما يأمل أن يحذر لاكان بقائمة من تلك الرذائل التي قد نخسفي في الصل: ويمكن مقابلة الاكسيزموس accismus، والكناية، والاستعارة المدهشة، والنهكم، والمجاز المرسل، والإثباتات بالنفي ضد لاكان (١٩٦٦)، بعد تأمل كتاباته، بالـ anoi-conometon، والـ cacosyntheton، والـ cumulatio، والـ nugatio، والـ periergia، والـ scurra (٣٣)

وأقل ما يمكن أن يضطلع به دارس الأدب الذي كدت أعد له برنامجاً هو تحليل الطرق التي تصل بها كتابة لاكان، وتسيه إلى أفكاره، وتقل في الوصول إلى المفهوم التحليلي المعقد الذي تطرحه تعاليمه عن الحقيقة vérité (٣٤). ولكن المهمة الأكبر التي يضطلع بها هذا الدارس، خاصة إذا كان أسلوباً، هي تحديد نوع الكتابة التي يكتبها لاكان والقيام بتحليل تفصيلي لعمليات صناعة المعنى. ولا يمكن لهذا التحليل وحده أن يقدم طريقة لاختبار الترابط في نظرية لاكان. لكن فهم تلك العمليات، والقدرة على إدراك الفرق بين أساليب المناقشة للمراطة منطقياً والمضادة براءة للترابط المنطقي - مطلب أساسي لكل من يريد أن يتفكر محالاً من الاختبارات المناسبة لتلك النظرية.

وقد نتخذ أن صلا من هذا النوع يقدم لدارس الأدب ذروة أدواره في ميدان التحليل النفسي. ولكن قد يكون لاكان أكثر إغواء. وقد نرى أفكاره عن الأدب والقائلين عليه في أكثر أشكالها خداعاً في الفقرة التالية من «الوظيفة والمجال et Fonction champ»، التي نرقت كثيراً وتتم الآن بما يشبه الاعتراف:

إن اللاشعور هو ذلك الفصل من تاريخي الذي يتميز باليباض أو الاستغراق في الزيف: إنه الفصل الخاضع للرقابة، ولكن من الممكن إعادة اكتشاف الحقيقة؛ إلا أن قدرها ينقص عادة في مكان آخر. وبالتحديد:

- في الآثار: هذا جسد، أي الدولة الهستيرية للمصاب التي تكشف فيها الأعراض الهستيرية بنية اللغة، وتحل شفرتها كفضل يمكن تعطيمه بمجرد اكتشافه دون خسارة تذكر.

- في الرثائق الأرشيفية: إنها ذكريات طفولتي، مستخلقة كذلك للرثائق حين لا أعرف مصدرها؛

- في التطور الدلالي: إنه يناظر عائلة الكلمات وقبول المعجم الخاص بي، كما أنه يناظر أساليب في الحياة وبخسيتي؛

- في التراث، أيضاً، وحتى في الخرافات التي تمثل تاريخي بشكل بطولي؛

- وأخيراً في البقايا التي تبقى عليها التشوهات اللازمة لربط للفصل الزائف بالفصول التي ضيقت به، وسيرسخ تأويلي معاً مرة أخرى، (٣٥)

قد يبدو أسلوب لاكان هذا، للوهلة الأولى، تعليمياً ساذجاً، وكأن السؤال «أين اللاشعور وأين أعسر عليه؟» تروق طويلاً ليكون باصلاً على الغيظ، ويمكن الإجابة عنه من الآن بمجموعة من الفقرات المذهبية البسيطة. لكن الفقرة في الحقيقة تلخيص بارع لبعض الاستعارات الفرويدية الأساسية عن اللاشعور، وقد أجزت بطريقة تجعل لاكان قادراً على إبراز تردد متواتر في تفكير فرويد. وقد شكل كل من النظامين الاستماريين اللذين يصنعهما لاكان مقابل بعضهما، تقريباً، وهما «الحق» و«الدلالي»، مظهرًا دقيقاً نضج مبكر في كتابات فرويد السابقة على كتاباته في التحليل النفسي وقد اعتمد عليها وعملها في مساره النظري. (٣٦)

تحدث فرويد كثيراً عن بعض النشاطات الذهنية كالإدراك والكتب والتذكر مستخدماً

مصطلحات مميزة له ككتاب. ويمكن تمثيل الانتقال من نظام أو محتوى نفسي إلى آخر بسهولة بوصفه عمليات لتتجه خواص الكتابة - الترجمة، النسخ، الطبع، إعادة الطبع، تدوين اسم الناشر، إعادة الصياغة - ويسرد اعتقاد بأن المعاني التي تحملها هذه الخواص عرضة للتشويه أثناء النقل، وببما كانت المستويات النفسية «الأدنى» تتمتع بقدرة كبيرة على التذكر بدرجات متنوعة، كان المستوى الأعلى، الشعور ذاته، سطحاً للكتابة لا يمكن أن تشكل عليه أية آثار دائمة (XIX، ٢٢٠). وقدم علم الحفريات آثاراً راسخة وقوية كنظام بديل للمعنى إلى جانب، وضد، هذه الرسائل المكتوبة والقابلة للتسخ من جديد بصورة لا تلتهم: برغم مخاطر الدفن والمغفر، إلا أن ما وضع في العقل ذات يوم لا يزال موجوداً ويمكن استعادته سليماً. والبن الكتابي الوحيد الذي احتفظ بقدريته ضمن هذا البعد الصغرى كان فن شامليون ورفاقه من محلي الشفرة - الذين يكتشفون كل المعاني أو كل الأنظمة المنتجة للمعنى من المادة التي تتجلى (٣٧). وإذا تأملنا هذه الخلفية الفرويدية، تبدو منازرة لاكان في هذه الفترة واضحة وضوحاً كافياً. وحيث إنه أعاد تفسير موضوعات فرويد الصغرى، «آثاره»، بوصفها كانتات لغوية متحركة - كما قد نترفع - فإن أعمال التفسير التي تحركه بالقدرة نفسه يمكن أن تتلاعب بها بلا حدود. ألا تشهد أحد تصويبات فرويد التي تمت على يدى فرويد وقد صار لاكان خبيراً بارعاً فيها؟ ألا يتم الكلام عن النزعة السيموطيقية في التحليل النفسي لالتصاغر على النزعة الحفريّة؟

أعتقد لا. لأن محاولة لاكان المتطرفة لتغطية العمليات الذهنية بغطاء من المجاز اللغوي تؤدي في الإقحاح الختامي للفترة الختامية إلى درس تأريخي شديد البساطة: ربما يملء فجوات تفسير واضحة في المادة، ووضع معابر لنهم محدد، وإعادة ترسيخ غزارة أمسية في المعنى، إن الطريقة

لاكان والأدب

ترضى الكبرياء وتبدد فيها خواص إنجاز،
التي قد تبدو سطحية بدون ذلك توجيهها
أخلاقياً يعبر عن حالة قيمة أخلاقية، إن كلا
منها يقود حملة ضد عدم الدقة وعند الكذب،
ويجمعهما فهم قوى للاستقامة المهنية ولا
تشوب أفعهما الأخلاقى بواعث دنيوية، ولا
يعوق نشاطهما التأويلى جهل أو بصيرة
جزئية. والشأن الذى يجب أن يدفع مقابل
هذا الشعور الذى تراققه للبهجة بمصطلحات
للتحليل النفسى الخاصة، لمن باطل للغاية؛
وفى مطاردة هذه الحططات، يجب الانغماس
فى التحليل النفسى سواء كطريقة مميزة
للتذكر أو كمهوى لدراسة الجدل بين البشر فى
الكلام الإنسانى.

ويمكن أن نعرض على اعتراضات من
قيد أنهم ذوو عقول حرفية خرقاء للغاية؛
وأن لاكان يسعى ببساطة إلى إعداد زملائه
بذكورهم بالفلون الإنسانية التي تقترب من
فلونهم الخاصة؛ وأنه يرسم خطوطاً - كلية
التحليل النفسى، تشمل مناهج خارج الطب
وكان فرويد قد تلبأ بذلك ذات مرة (XX)،
(٢٤٦) (٣٩) وأن تطبيقاً على التواصل
الإنسانى يلزمه الالتزام صارماً بالتحليل
النفسى؛ يوجد فى موضع آخر من «الوظيفة
والسجال» ولحاجة بنا لوجوده هنا أيضاً.
وفى الحقيقة لا يكون لهذه الاعتراضات
أهمية كبيرة إلا إذا كنا نساءل عن تراث
بحث لاكان ككل. لأن البحث يكتب، وهو
فى سبيله إلى الاحتمال، قدرة فائقة فى
الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها وفى إعادة
توزيع تأكيدات. ولكن البحث أيضاً شديد
التعقيد والغموض فيما يستطعمه بالتفصيل
من المناقشة التي تمثل فقراتها الوعظية
المباشرة، حين توجد إلى الانفصال عن تلك
المناقشة وتقدم نفسها كأجزاء منفصلة من
البنية الأساسية للنص - قوالب لمعنى آمن
ومفيد. وربما تكون هذه القوالب، وقد
فحصت مثلاً منها قد يكون أوضوحها،
خادعة بصورة خطيرة. قد نخدع إلى درجة
توحى بأن نسخة لاكان من التحليل النفسى

للتحليل النفسى أو إلى مواضع الصمت التي
تعرقه أو تدفعه. وصار التحليل النفسى، فى
فاصلة من نصف صفحة، فنا بسيطاً للذاكرة،
أداة تساعد الذات على استحضار ماضى
المرء الشخصى بالمعرفة الاستبطانية. وهذه
هى اللبسة التي يدعى دارس الأدب إلى
الاشتراك فيها. والإغراءات العاطفية التي
ترافق الدعوة لإغرامات قرية.

وسوف يعرف هذا الدارس مدى ما
يحقوه «الفرع» الذي اختاره من العناصر
المتباينة ومدى جموعه فى معظم الأحيان.
وسوف يعرف أن عليه أن يكشف عندها من
المهارات المهنية المتباينة حتى يتناول
نصوصه بصورة صحيحة، أو حتى يقترب
باحتراس مناسب من صعوبة تلك النصوص
أو افتقارها إلى المسموع ويكون عليه قبل أن
يلسر النص الذي يتناوله - إذا كان يطمح إلى
هذا - أن يكشفه، ويعزله، ويمن النظر فيه.
وقد تتطلب هذه النشاطات الأولية قدرات
متروكة سواء كانت تحريرية أو ببلوجرافية أو
تاريخية أو معجمية ويحتاج للتفسير العقلى
إلى أكثر من هذا بكثير. وسوف يعزز
جالورى لاكان الذى يحرص فيه بورنيزيات
أصحاب السهم الأكاديمية المؤثرة احترام هذا
الدارس لذاته بقدر كبير والمفسر الذى تقع
على عاتقه فى النهاية مسئولية «ترسيخ
التمنى من جديد، هو بالفعل دارس التفريق
والسجلات والأسلوب والثقافة الشفهية،
وكاشف، وعليه أن يستمد دائماً لاستثمار
خبرته المتجنبة بطرق جديدة ويقدم كل من
المحلل النفسى ودارس الأدب للآخر مرة

الحفرية، التي أكتوت على السطح الاستعارى
لهذا الانبهار، سككت بصورة مناسبة؛
غاصت تحت السطح وتسلمت. وطبقاً لهذا
يحمل تطبيق لاكان على الرقابة إحياء
خاصاً. ويلمح بالطبع إلى مقارنة فرويد
الراقعة بين بعض القرى الذهنية الكابحة
والرقابة الروسية، التي تغلبت عليها بعض
الصحف الأدبية ونجحت فى عبور الحدود
(I, ٢٧٣, II, ٥٩٩) ولا يؤثر بصورة
جوهرية على قوة تعليق فرويد. كان «فصل،
للاشعور مكتملاً ومتربطاً قبل أن تطبق عليه
أداة الرقيب الجوفاء، ويسود مكتملاً ومتربطاً
من جديد، بمجرد رفع الرقابة عنه وقد بين
فريدا الصعوبات التي قد تنشأ إذا تم تعقب
الاستعارات «السيموطيقية» فى التحليل
النفسى بصورة ناقصة. إنه يكتب عن
الطبقات Lavers فى «ثايا الكتابة السرية،
للفرويد (XIX, ٢٢٧ - ٢٣٢). وفى نماذج
الذهنية المكونة من طبقات عمرا:

لا يمكن التفكير فى الكتابة بدون الرجوع
إلى البراء. ومن ثم لا يمكن إقامة اتصال
دائم أو انفصال مطلق بين الطبقات. حذر
الرقيب وفشله ولم ينصهر استعاره للرقيب،
فى السياسة، فيما تشبیه الكتابة وفى
الفراغات والتفتحات، ولا يأتى هذا صدقة،
ولو كان لفرويد ذاته، فى بداية تلمس
الأحلام، كما يبدو فى إبداع مرجع تعليمى
مكتمل. ويذكرنا المظهر الخارجى للرقيب
السياسى بربط أساسى يتقيد الكتاب فى
كتابته الحقيقية. (٢٨)

يمثل الحذف والمحو والتعقيد عدة الرقيب
السياسى وهى سمات الكتابة الحقيقية التي
يمارس نفوذها عليها... وسمات الكتابة
الأخرى أيضاً. وما قلّه لاكان باستعارته
التفريعية الحقيقة يعدّ جديداً لمواد للاشعور التي
خلق فيها التحليل النفسى استمراراً واكتمالاً
عديدين يتناقضان شاماً مع بعض العناصر
الأخرى فى مناقشته فى «الوظيفة والسجال».
وقد حرم الكتابة والاشعور بوضف كتابه من
الفراغات التي تسترملها ولم يلمح إلى ديالوج

أيمت إلا دراسة أدبية تقليدية أعيد وصفها بصورة خيالية. ومع أن لاسكان مسكول بدرجة كبيرة عن المبالغة في قيمة الأدب ويبت أعماله وكأنها تشجع على ذلك غالباً (المستطاع، في بعض لحظات الكشف في أبحاثه، أن يكتب عن الأدب بشكل مخفّف - أقل بحثاً على الاشتغالات، وأقل كرمًا)، إلا أنه لم ينجح أيضاً بنفس على «التضييق الأدبي» - *littérature flation* (٤٠) الذي خضع له التحليل النفسي عموماً. ويرى لاسكان أن أوراق اعتماد الأدب، بوصفه صرحاً ثقافياً ومصدراً ترويجياً للتحليل النفسي، مؤثرة بصورة لا تقبل الشك .

ومن المناسب رؤية العلاقة بين النظرية اللاكائية والدراسات الأدبية بوصفها علاقة يتم فيها تبادل الدعم والتعزيز. وفي ظلال تلك النظرية اكتسبت كتابات كثير من النقاد مزايا خاصة؛ لقد تحولوا مرة أخرى إلى ما يميز كثيراً من المعنى الأدبي، إلى التضمين والعركة والالتباس؛ لقد قدم لهم لاسكان - في «سيمان» عن الرسالة المسروقة، (١١ - ٦٦) وفي كثير من الكتابات اللاكائية - وسائل جديدة للنظر إلى الحكمة والتصوير والإحكام في الحكاية الخفية، ووضح لهم حالة الفنتازيا السامية التي تتخلل المفهوم الحديث من «النفس» وضررها الذي يعادل ما أحدثته من ضرر حين تخالفت المفاهيم القديمة عن «الحشة الرائعة» و «العمل المعلوم» ودعاهم إلى الشك في النقد الأدبي ذاته بوصفه طبقاً للانحياز أمام موضوعات لغوية مقسمة؛ وقدّم لهم أدوات للتفكير الحاسم في الأعمال الأدبية بوصفها منتجاتاً للرغبة. وفي تشبعهم بالرغبة في التعامل مع الأعمال التي يكتبون عنها والقراء الذين يخاطبونهم. ورفضت نظرية لاسكان وعد النقد الاشتراكي المادى بأسلوب جديد - أسلوب قادر على إقامة ارتباطات متماسكة بين بداية اللاشعور والممارسات الدالة المتفاعلة التي تكون ثقافة معينة. (٤١) ويميل للنقاد الذين يبدون بمثل تلك الديون إلى تصديق أن للتحليل النفسي

في أعمال لاسكان يدين للأدب بدين مساوية ومضادة. ولكن للعلاقة في الحقيقة غير متعاقلة لأسباب سأشرحها الآن.

ربما من قبل أن الأدب بالنفس لاسكان، موضوع للرغبة يتقلب في أشكال عديدة وربما أحياناً أن توصفه النظرية تقرب في الالتصاق في محاولاتها لاستطاده والقرصه. وقد تستلزم لخصوص الأدب حتى حين تستخدم لأغراض تعليمية بسيطة سلسة من المناورات العقلية في كتابات لاسكان، وكأن الحسد والشفك جعلاً بقاء أية نقطة بصرية مستحيل. ويناقش لاسكان، مثلاً، في مقال حول أسباب الثمان شخصية «أليسبت» - *Al-cestes* الذي ابتكره موليير بوصفه شامدا نهدياً (الروح الجميلة، *schöne Seele*)، *belle âme* (٤٢) النهيجية، إنه يتمتم بصورة زائلة قانون قوله وقانون الطبيعة، ويقرره مشهد رفاقه المتصدعين إلى وشحين لا يرضى عليها بالقدر ذاته - تصور مسعور أو استغراق ذاتي وإه (٤٣) إن الوشحين، في رأي هيجل، يذخران بالذبل أو الجنون (٤٤) وهذا التعليق النهيجي على الجنون الذي يمكن في ادعاء الفرع لعل لا ماثل له ويلازم ضاماً مع مناقشة لاسكان: تتنبأ فيود هيجل على «الروح الجميلة» بقدر لاسكان لإجرامات الشخصيات المتحالية التي لا تزال أساساً تقسم كبير من الطب النفسي المعاصر ولكنها لا تصدر عليه؛ وتشبه علاقة الروح الجميلة برفاقها علاقة البارانتويا بين شخص وآخر، وهي علاقة يصف بحث لاسكان خصائصها بتفصيل شديد ولكن التشابه ليس تاماً. إن لاسكان يستبدل في البداية ببساطة يشاهد هيجل الأدبي المفضل (كارل مورفي الصومر بيشلر) شخصية أكثر قبولا لدى الجمهور الفرنسي وأكثر تنافساً مع تروقه لشخصه، ثم يكرر رأي هيجل؛ يبحث موليير أليسبت و.... يخلفه على هذه الصورة - إنه مصيب ضاماً في هذا، إنه لا يتعرف من روحه الجميلة على أنه هو ذاته يقترب من خال حقيقته بينما يشور منه، (٤٥)

ويتشأ تحليل مسرحية عدو البشر *Misanthrope* عن تدخل أسلوب التحليل النفسي والأسلوب الفيلوميلولوجي، وفي كل منهما تتلاشى القيمة البارزة للأدب. يكشف الصوت للعالم الاجتماعي من حوله ويزدري الأخيرة الجائرة التي تتوق الاستغلال المزعوم لعلته ويزدري أيضاً مملعة من الانكاسات الدرجسية التي تدعكس عليها نرجسيتها:

إنه، إذا تعريت الدقة مجنون ليس لأنه يعشق امرأة تعبت به أو تفرقه، وهو سبب يرجع، بدون شك، في نظر جيل جديد من الرفاق المتعلمين إلى نقص في قدرته الحيوية على التكيف، ولكنه مجنون لأنه وقع، تحت رؤية النقص، في شرر حقيقته يفضي به إلى رقصة من السراب التي تبهج فيها كلبيومين *Célimène* الجميلة: أعنى فرجسية التعامل التي تدعم البنية النفسية «للجمتمع» في كل العصور، وتتضافر هذا بالرجسية التي تفصح عن نفسها، خاصة في بعض العصور، في المثالية الجماعية للعشق (٤٦).

وبرغم التوبيخ الذي يوجهه «أليسبت» إلى الجمتمع، إلا أن الجمتمع ليس إلا سطحا للمقاومة ترتد به عدواً فيه على ترسه المجهز - ذاته ويفسر لاسكان دافع «أليسبت» إلى تدمير ذاته «هجوم للرجسية الانتحاري» (٤٧) - بالدراسات الحديثة عن البارانتويا في الطب النفسي، بما في ذلك رسائله للدكتوراه. لكن هذا اللجوء إلى موليير ليس مجرد محاولة لانتزاع حالة جاهزة من الحقل العام للأدب، ولا يقتصر تحليل لاسكان على السعي إلى اختبار القوة التفسيرية لمفهوم الحديث عن مرحلة المرأة إن مناقشته لتكنه بانعطاف ميلودراما في المناطرة التي تصبها.

أستطيع، بدلاً من «أليسبت»، أن أسعي إلى المبرارة التي يلعبها قانون الفؤاد في التصوير الذهاني الذي يودي بالورى القديم في عام ١٩١٧ إلى التقصن في محاكمات موسكر. ولكن ما يقتضيه في قضاء مخيلة

لاكان والإدب

الشاعر يعادل على المستوى الميتافيزيقي أكثر الأشياء دموية في العالم، إنها إنها هي التي تصنع تيار الدم في العالم (٤٨)

لقد عبر هيجل عن تقديره للثقافة بالشعب في شخصية «كارل مور» التي أبدعها «شيلر» بالإحجام عن ذكر اسم المؤلف أو الشخصية أو الشخصية في الفيلوسوفيا. وتجذب الاقتباس المباشر منها: إن كارل مور متأسل في اللص ولا يمكن إدراكه إلا عبر سستار من التلميحات (٤٩) ومن ناحية أخرى، يعبر لكان عن تقديره لشاهد الأدبي المناظر في تحول عريف للثورة: كان يستطلع الكتابة عن المحاكمات المثيرة في عهد سائلين أو عن مشهد المذابح البشرية للورعة، ولكنه خمنوا لعبة غير محدودة لاختار مناقشة المعادل «الميتا فيزيقي»، لهذه الأحداث واختار عملاً أدبياً تشهد على صحته بنية أساسية لإدراك الإنسان. إن «الميتا» يهدد بالطرد. ماذا نترجم من حكاية عن العدرانية البارونية حين تحدثنا عن حقائق التاريخ بهذه الفصاحة الصارخة؟ - ويرد له بعد ذلك اعتباره بغرور.

ولكن لا يتضح لماذا تفرق قيمة عدو البشر الذي أبدعه موليير، كنموذج قيمة النلافى الذي يهتم بنفسه. إن الأعمال للثقافية الوسيطة المعقدة تعقيدا ساحقا، تلك التي مرت خلالها الآلية النفسية الضمنية في كل حالة من تلك الحالات التوضيحية تجعل إمكانية إقفاء كل منها أقل بكثير من إمكانية إقفاء مادة الحالة الإكلينيكية التي يذكرها لكان في موضع آخر من البحث. هكذا يؤكد الادعاءات المعرفية للأدب الخيالي، ويكرها، ويؤكدها بقوة من جديد وبالتوة نفسها يكرها من جديد على مدار البحث. إن الممال التحليلي الواضح في اللص الأدبي يجب بالتعريف أن يكون واضحا في موضع آخر، وعلى الأدب أن يذكر أنه لا يتمتع بامتيازات ثابتة. إن الممال لا يكتسب السلطة من أي عرف متفك ولا من أي تدوين سابق

هذه البداية. إن تقدير لكان الأكبر للشعر يتضمن في «الشاهد الأدبي في اللاشعور L'instance de La lettre dans L'inconscient، تأرجحا مميزا:

ولكن على المرء أن يستمع فقط إلى للشعر... ليسمع للتعدد الصوتي ويتضح له أن الخطاب كله ينظم بطول المقاطع الشعرية في المقطوعة.

ليس هناك في الواقع سلسلة دالة ليس لها، كما لو أن كل وحدة من وحداتها متصلة بعلامة من علامات الترقيم، تتصلص كامل مع سواقات ملاكمة محقة، صمريدا، إذا جاز التعبير، من تلك النقطة (٥٠).

إن أردت أن تفهم اللاشعور كسلسلة دالة، فإن الشعر سيمساعدك على تصويره، وإذا أردت أن تفهم القدرة الدالة في الشعر، فإن الموسيقى متعددة الأصوات ستساعدك على تصويرها... إن لعبة الإبدال بين الأنساق البنيوية المختلفة التي يمكن ملاحظتها في الممندمات مثل سمة أساسية في تفكير لكان في المراحل الأخيرة. إن النقاط العقدية Knotenpunkte للصلص الأدبي تقسج المجال أمام عقد بزمومين Bor-rowmean knots، ومسللمات موبوس Mobius، والمساب والمياضيات. وقد تغلغل عن البحث عن أنظمة شكلية من نسق أعلى للإلتصاح عن منطق الدال بطرق تتفوق على حرفة الأدب أو تفشل في تحقيق ما تعقته. وكما قال لكان بفخر في مؤتمر في جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins في أواخر الستينيات: «إن أفضل صورة للصلص اللاشعوري هي صورة بليتزير - Bal-timore (مياء بحري في شمال مريالاند) في الصباح الباكر (٥١) ومثل هذه الإيماءات التي تكثر في أعمال لكان لا تقدم لحرفة الأدب إلا أملا أو تشجيما متديلا، حتى في بليتزير.

إن أفضل ما نأمل في الحصول عليه من كتابات لكان عن العلاقة بين التحليل

على مشاهدته، ولكنه يكتسبها من فقرته على التثقل بين عدد متلوع من اللطافات المتراطة - إكلينيكية، تاريخية، فلسفية، درامية، شعرية - ولجذاب مواد مناسبة للمشاهدة طوال عملية التثقل. وقد يسهم الأدب في تقديم توضيح عام لحقيقة أن المفاهيم للتحالية محددة بعدة عوامل، لكن ذلك التوضيح لن يكون مقبلا إلا إذا تابع الأدب أقدار كل حيل التشكيل الأخرى ويحل محلها بدوره.

لا يمكن هنا أن نسرده القصص الكاملة لاستياء لكان من الأدب ومن النماذج الأدبية في نظرية التحليل النفسي. لكن إلقاء الإعجاب بالعمد والعدوانية الذي يميز تناوله للمواد الأدبية ينتج درسا مضطربا ويكاد يكون من المستحيل بالنسبة لدارس الأدب الذي يقرأ لكان بطلا عن الثقافة أن يفهمه. إن لكان، كما رأينا، يختلف من ناحية لاختلاف حقيقيا عن فرويد في تقديره الدقيق للصلص الأدبي: إنه منهم ومعه وذو مرجعية ثنائية ومثقل بالورعد بالمعنى ويقدم نموذجاً نظريا عن اللاشعور بالإضافة إلى أنه يقدم نموذجاً علميا للمحلل النفسي بوصفه صانعا للكلمات Verbal performer. ويكون الأدب أحيانا هو الطريق الملكية لفهم التحليل النفسي، ويكون دارس الأدب رفيق سفر أمينا، وزميلا مغامرا على بحور متعددة المعاني وأحفا عن نظام للمعنى مغمور وأصلي، ومن الناحية الأخرى لا يبعدى الأدب، في أحيان أخرى، أن يكون أكثر من شاهد عابر لبينة ملففة على ذاتها في عالم لا تخرج كل متجانه العقلية الأخرى على

النفسى والدراسات الأدبية هو: أن علم البلاغة الذى يستعيد نشاطه مره أخرى، فى التطبيق على نصوص الأدب، قد يجد فى النهاية نظرية سيكودينامية تتناسب فى التعقيد والتفصيل. وحتى هذا الأصل، وهو بالضرورة أمل مشروع، علينا أن نعمل للوصول إليه، ونخلصه من العود الزائفة وللعمل البهيمى التى تقمها أسلوب لاكان الأديب لل نقد. ويرى لاكان أن من الأشياء الأساسية التى نتعلمها من التحليل النفسى أن اللاشعور له «أسلوب» خاص، وقد يوحى بسهولة للمتحور فى عدد من عباراته البرمجة عن انتقال التعليم التحليلية أن هذا الأسلوب يمكن «القبض» عليه بمجرد التعرض لعدده المحددة:

إن أية عودة إلى فرويد تقدم موضوعا جديرا للتحاليل أن تأتى إلى براسمة الطريقة التى تكشف بها عن نفسها أكثر الحقائق اخفاء فى ثورات الثقافة. وذلك الطريقة هى التكوين الوحيد الذى يمكن أن ندعى أنه ينتقل إلى أتباعها إنها تدعى: الأسلوب^(٥٧) ثمة بالطبع طرق رخوة وأخرى محكمة لقراءة تعديرات من هذا القبول. وقد تكون أكثر القراءات رخاوة على الإطلاق هى التى تستنتج أن لأسلوب اللاشعور وهو أسلوب يحمده التفسير التحليلي، وأسلوب لاكان الخاص حدردا مشتركة بصورة مبهمه، ويمكن التوصل إلى فهم اللاشعور فهما وسيرا بالتكرس لتناقض لاكان اللفظية. ويبدو أن لاكان لم يفهم غالبا إلا بهذه الطريقة، إذا جاز لنا أن نحدد بهذا من خلال العدد الهائل من التعديرات فى الثثرة اللاكانية Lacanobabble التى وجدت طريقها بالفعل إلى المطبعة. ثمة تورية هنا ومعجزة هذا، وذلكما توجد مفارقة، وثمة وفي بهيج إلى موسيقى الدال الخادعة فى كل مكان ... إننى متردد فى إسعاد هذه اللعبة، أو التورية بالبرية ومراعاة ظروف دراسي الأديب الذين شعروا برغبة التحرر فى كتاباتهم بعد التعرض للمسة لاكان الفالنتة. ولكن ليس لهذا سوى أهمية ضئيلة بالنسبة لدارس الأدب المزود عادة بإدراك نظري فقير، وإلتقاء بالمرزاغات واللزوات والألفاظ لتصبح فى

مقابل يده نظرية جديدة عن الأدب مفعمة بالقوة.

إن النظرية الجديدة التى أشير إليها هنا لوست التحليل النفسى عموما كما يرد فى التحليلات التحليلية للخطاب الذى أعلنه فرويد فى تفسير الأحلام، وسيكونا لوجيا الحياة اليومية واللكات وعلاقتها باللاشعور، وألصق عنه لاكان من جديد. إنه تطبيق بارع بصورة استثنائية حين يقدم علاقة مفراطة ومتمركزة بين لحظات الخطاب ومستوياته التى يقسمها غالبا. بدعى «اللامعة» - محالو نصوص الأدب. إنه يسمح بالتعديرات للفردية ويسمح فى الوقت ذاته بصيغ تواسلها التركيبية والصيغ التركيبية المضادة، ويفرجها إلى هدف اقراضى، وبما تحمله من تداعيات متركة. وقد يسمح باقتفاء المعاني المضمرة سواه فى التعديرات التى تصاغ فى كلام مباشر أو فى تلك التى ترفض التصريح بصورة مباشرة. ولكن ربما كان الجزء الأكثر إثارة فى للتحليل النفسى هو الإلحاح على منع ماض مقصود ومستقبل مقصود للتعديرات التى تقدم نفسها بوصفها تقيم فى الآن لخال للتعديل الذاتى الصائب. يرى فرويد أن الحياة النفسية للإنسان نطعت، بعيدا عن التأسرج الساذج فى الوهن الرومانسى بين مالايعرد ومالايتحقق، بحيث تقع كل لحظة من لحظاتها الحاضرة تحت ضغط مزدوج: كان الفرد فى كلامه يتقن بضاط ماضيه ويعيد بناءه وهو ينظر بضاط إلى مستقبل يريغه، وأى فهم كما كان يعينه الأفراد حين قالوا مقالوه - سواه فى النياتج التحليلي أم خارجه - هو موضوع للحفاظ على توازن تفسيرى حقيقى بين قوى الاستعادة وقوى التوقع.

إن مساهمة لاكان فى دراسة أدق لهذه القوى تأتى فى عدة أشكال متميزة. إنه يشيد نماذج منطقية لعمليات إعادة لبناء العقل وما قبل البناء العقلى التى تكمن وراء عملية التواصل الإنسانى. ويمرر تلك النماذج إلى اللسانيات ويمرر اللسانيات إلى زمانية الكلام بين الذات intersubjective، ويتر فى

كتاباته تصورات الاستعادة والتوقع بخلق تفاعل دقيق بين أزمنة الفعل ومستويات الزمان فى تركيب الجملة، وسيدجو المدى الذى قد تمتد إليه هذه الأهداف المتمايزة بصورة مشتركة من هذا التخصيص الاسترجاعى، فى «الوظيفية والمجال» (١٩٥٣)، لنبحث سابق «الزمن المنطقى La Temps logique» (١٩٤٥):

حاول مؤلف هذه السطور أن يوضح فى مطلق السفسطة المصادر الزمانية التى يجد فيها الفعل الإنسانى، طالما كان يربك أوضاعه طبقا لفعل الآخر، حوللا مؤكدة فى تقطيع تذبذباته. ويوجد معناه الآتى فى القرار الذى يوصل إليه هذا الفعل بتكرسه لفعل الآخر - الذى يتضمنه من تلك النقطه - مع نتاجه المنطقية عن الماضى.

وفى هذا المثال يتضح أن اليقين الذى يتوقسه اللغالى فى «زمن الفهم» الذى يحدد فى الآخر، بالسرعة التى تجعل «الحققة» الخلاصة، للقرار الذى يجعل حركة اللغالى خاطئة أو صائبة^(٥٨).

يقدم النموذج المنطقى الذى يقدمه لاكان فى هاتين القويتين، وكل منهما تتكون من جملة واحدة معقدة إلى حد ما، برحلة العودة إلى تركيب الجملة وإلى المحددات القومضية فى السلسلة الدالة: إن الفهم الجديد للزمانية Temporality والمالية - Causal- ity الذى يشجع عليه التحليل النفسى وقد تشكل من قبل كدراما مساهمة للعمليات المنطقية المترابطة، صار مرة أخرى كلاما رائعا للغاية يتطلع إلى البراء وإلى الأمام ويمثل المادة الخام فى التحليل النفسى.

تحدثت منذ لحظة عن علاقة محدمة بين البلاغة والنظرية السيكودينامية وهى علاقة درسها التحليل النفسى بالتفصيل. ولكن دراسي الأدب قد يكن لهم الحق فى الاحتجاج على هذه النقطة بأن البلاغة تعرف بالفعل آليات زمانية وعالية كهذه الآليات كما تحدث فى الخطاب، وبأن البلاغة هى بالفعل ديناميات الكلام ومتعددة الجوانب بما يكفى، وبأن أية محاولة للرجع بها فى نظرية سيكولوجية نخيلة يودى إلى نشر

هائل في بعض الصفات الخفية ضمن مجموعة من التقاليد التحليلية المنظمة جيدا والمختبرة جيدا. وربما أضفنا، إذا كان على التحليل النفسي أن يتكون متفخرا كديناميات كلام بديله، فلندعه بالتالي يضم على الأقل درساً في اللغة من علم الكلام قبل الميلاد ومن استمراريته الحديثة. إن جيرار جينيت Gerad Genette، وهو واحد من أكثر علماء البلاغة الجدد نبوغاً، وتعدد عبادته للغة اللب من كتاباته استيعاباً تاماً، وقد صبره بوضوح حين يأخذ للعب تحولا سيكلوجيا، ويسعى في «دروس في النص» أن يستعيد للبلاغة بدقة مفهوم «الكتيب» ومفهوم «الاسترجاع»؛ إنه يفعل هذا جزئياً بالتنازع البحت للنص من اسمها:

حتى تجذب التضمنيات للسيكلوجية المرتبطة باستخدام مصطلحات من قبيل «الكتيب anticipation، أو الاسترجاع re-retrospection، ثم استدعاء الظواهر المرضوية ثقافياً، واستبدال المصطلحين مصطلحين أكثر حياداً: يشير مصطلح التوقع prolepsis إلى كل آنية السرد التي تكون من قص حدث تال أو استدعاه قبل وقوعه، ويظهر مصطلح الاستعادة analepsis إلى كل استدعاء لجزء من حدث سبق النقطة التاريخية أو وجد قبلها...» (٥٥)

يجب ربط التوقع والاستعادة في هذا المقال الواحد بالمشمول المعنوي syllepse والكتابة عن الصفة metalepsis والتجاهل الظاهري paralepsis، وتبقى كلها بصور متشابهة؛ إن جينيت يرسم لكل مصطلح نقى حدوداً واضحة ويحافظ عليها حتى حين تصوير نصوص الأدب التي يناقشها مشوشة بصورة تتدرج إلى الإحباط (يراجع بعض اللذان عن كومة هيرست البلاغية المشوشة في روايته بحثاً عن الزمن الضائع: لكن جينيت لا يتراجع)؛ ويكون «علم الناس» في الحقيقة عدواً لنظام بلاغى من هذا القبيل إذا استدعى إلى المناقشة مخزوناً اعتباطياً عن المعاملية والذاتية بدلا من نظامه الخاص.

لكن التحليل النفسي نظام عديد واسع الحيلة. وقد واجهه بالطبع بعض المعثرات

فيظهر بهذه الصورة. ولا يزال موضوع اهتمامه المركزي. الرغبة. يتردد في كثير من الأسماح مثل الجوهرة لما لا يقبل التصديق. وكان عليه أن يستعير منهجه في دراسة الرغبة بعض الأسماء من الفروع المرجودة والمصنفة: وكانت هيدروبوليات الرغبة، واقتصادها، وطوبوجرافيتها، وسيمولوجيتها، وشعريتها، وبلاغتها. بالإضافة إلى كثير من الأغواء الأكثر غرابة. وقد دخل العملية، وهو يكسب من هذه الفروع مذاق الكمال القصوى والاصطلاحى، ليبدو متطفلاً عليها. وقد استوعبت اللغة السيكلوجية الدارجة في القرن العشرين في أوروبا وأمريكا الشمالية بعض مساهمات التحليل النفسي: «الكبح»، «السامى»، «الأناء»، زلات اللسان الفرويدية، واستوعبتها بسهولة بحيث يمكن، مع أن ذلك من الصفاة، اتهام التحليل النفسي بالقول إن النص العام كان يعرف بالضرورة منذ البداية ما صوره فرويد بوصفه اكتشافاً خاصاً. ويرغم هذه المعثرات تابع للتحليل النفسي دعوته للتطعيمية، وهى أوضح ما يكون في تحولاته النظرية الرئيسية: ركز التحليل النفسي، في تنقيحات فرويد لنظريته وفي رواية لاكان لتاريخ هذه التنقيحات مرة أخرى، على إزالة التناقض تماماً وتوسيع مدى التنظيم. والبلاغى الذى يمتلئ إلى أبعد من مجازاته وصوره البلاغية المتميزة تميزاً دقيقاً إلى العالم الملمع بالرغبة في «علم النفس» العام يميل في الواقع إلى الشعور بأن أقسام التحليل تهددها النزعة الحيوية المتبعة من جديد أو الحيار الجارف لطاقنة حيوانية مجردة. ولكنه إذا تطلع إلى نظام الرغبة الذى يفرضه التحليل النفسي فسوف يجد

بلاغة أخرى. بلاغة التعلق، والأفكار القهرية، واللذة، والاعتماد للذة، واللذة السابغة وللذة التالية، والكبح، والتذكر. شبه كثيرا بلاغته من حيث قدرتها على مضاعفة أقسامها وقصل هذه الأقسام والربط بينها. ولا تزال هذه البلاغة، التى تحمل هذا الاسم غالباً في تصور لاكان، تكتمك ببناء رديئة تتماثل في حمل أسماء أخرى، وتقدم نفسها بوصفها علماً للغة وعلماً لقوى خالصة في حياة الإنسان، قوى لا تسمى لكن البلاغة الحقيقية سجود نسخة منكسرة في العقل التحليلي الزائف. إن التحليل النفسي بلاغة تحت إنشاء، بلاغة تخاطر؛ بلاغة تبعد أقساماً حسب شهرتها. وربما في هذا التهم للقرابة المعوقة والمتعاقمة تكن قيمة كل من البلاغة والتحليل النفسي بالنسبة لبعضهما. (٥٦)

سيطرت على فرويد أثناء تأليف تفسير الأحلام فكرة فكتشر G.T.fechner فى كتابه عناصر السيكلوجيزياء، وقد اعترف - فى حماس فى مناسبات - بدينه لفكتشر (٥٧) وكانت هذه الفكرة كما ذكر فرويد للفيلسوف Fliess فى عام ١٨٩٨، أن «عناية الحام تتم فى مقاطعة نفسية مختلفة» (فرويد/فليس، ٢٩٩؛ الأصول، ٢٤٤ - ٢٤٥). وهذا بدأت مسيرة فرويد بوصفه طبوجرافياً ذهنياً. ويرغم وجود مخاطر وحدود لتصور العقل بوصفه يشغل مكاناً، فإن تشكيل نظام للاشعور ونظام ما قبل الشعور - للعرض بوصفهما «مقاطعات نفسية» بدلية كانت له مزية تبيرية واحدة: إنه يذكر عالم العقل وهو يشرع فى بناء نماذج ذهنية إضافية أكثر التواء بأن العقل مقسم تقسيماً ذاتياً أكيداً ولا يمكن بناء جسور دائمة بين مقاطعاته الداخلية. ويمكن استغلال القوة التعبيرية فى فكرة فكتشر، وقد استغلها لاكان فى مناسبات عديدة، بصورة أكبر للتخمين «أفضل الأمال» التى يتيحها لاكان لإقامة علاقة بين التحليل النفسي ودراسات الأدب؛ لاندع بينهما يكون للأخر مدافعاً لطيفاً نوع حيلة طيبة، ولكن - schaupaltz anderer - «مشهد آخر، لرحبا لا يعرف المعاملة. ■

ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم

لاكان والأدب

(٤٠) Jacques Stuaert Schneiderman في

Lacan. The Death of an Intellectual

Hero يذكرو من البيرة الثانية تتضمن دريا

مفيدا لكل من التمتع بأن اللقد الأدنى نقطة امتياز

للحول التحليل النفسي: إن الملاهي السابق على

الأدب، خاصة شكسبير، كان إعتادا وإضا

لاستعجاب لكان، إن كتاباته ممتعة بدقة، وقد

تقريب في التذيق، ولا تهم بسهولة. إنها تشبه

التمر من هذه الدعاية، وكالمشعر تخضع للكل

التدني. إلا أن هذا التشابه خدعة، خدمة للاحقة.

وهذا هو ما كنت أفكر فيه حين رأيت لاني

أقتاص مع نفسي حين أذكر في شرح للتصوير

ولنا لأعرف شيئا عن الخبرة التي صدرت عنها

التصوير. وهكذا تركت برافان Buffalo أمياد

على بحيرة Eric وشالات نياجارا، وخطوت من

مسيرة كاستل لالة الإنجليزية لأصبح محلا

نفسيا لكان، (٧ - ٧٧). ولما نوليا ملاحظة عن

للمرير الأدبية إلى لكان عبرت عنها بقرة حين

جالبوب Jane Gallop في Reading Lacan.

عبرت، إذا جاز التعبير، بأشأن خبرتها كقارئة

وناقدة.

(٤١) في عام ١٩٧٧ قدم ألفريدو جاموسون Fred-

Imaginary and Sym- ric Jameson "Imaginary

and Sym- ric Jameson" صورة واضحة عما قد

يتضمنه هذا اللقد، لأنه منذ ذلك الوقت لم تقهر

إلا نادرا أعمال تصولية من هذا النوع الذي يركز

بصورة خاصة على البيرة اللاكانية.

(٤٢) راجع - 397 - 409 Phen. للملاحة على

مناقشة هوبل الأساسية عن الروح الجميلة.

(٤٣) راجع - 7 - 8, 406 - 221 Phen.

(٤٤) راجع - 6, 407 - 225 Phen.

(٤٥) بالفرنسية في لندن.

رقد راجع لكان إلى "الروح الجميلة، في الشبه

للفرندي Chose Freudienne لها، (٤١٥).

(٤٦)، (٤٧)، (٤٨)، بالفرنسية في لندن.

(٤٩) للفتي Jean Hypollite أسلوب هذه التاميمات

في دراسته لدرجة التلوين والبرازيا من ٢٠٠ -

٩ (لجنة الأزل) وفي من ١٧٥ - ٨. Genèse

et Structure. ويريد تدوير في التلوين والبرازيا

بصورة لأفعل من شواير حيث يقبس هوبل من

Le Neveu de Rameau صنف ما يقبسه من

شواير يذكروه بالاسم في البرازيا (318) Phen.

(- 32).

(٥٠) توثقت هذه الفترة من قول، راجع من ١٧٥ من

الأصل الإنجليزي. فصل "لاكان"، ويجود

سبعة من هذا التشابه باكرا ولكن نأرجها في

الطريقة والجمالية (٢٩١).

(٥١) راجع

"Of Structure as an Inmixing of an Other-

ness Prerequisite to Any Subject

عن تمييز لكان بين Moi (الأنا) et Subject

(الذات).

(٥٢) راجع - 309 Phen.

(٥٣) بالفرنسية في لندن.

(٥٤) Position de l'inconscient

عبارة من أوميج هابرل لكان عن حدود ما

يجود به هوبل، وعن رفضه لبرازيا هوبل

الفتالي: لم يتضمن استخداما للبرازيا وبرازيا

هوبل، أي ولاه للظلم، ولكنه بشر بذلك لكي

يراجه حقائق التفسير الراضية...

والإضافة إلى هذا تساعد للتعبيرات الهيكلية

لها، حتى لو تقصر الفرو على تصويرها، على

قول شيء آخر. شيء آخر يسمح لبرازيا

والذات والفتالي، ويحافظ في الوقت نفسه على

قدرتها في كذب وهم التفسيرات.

إن هذا هو أساسا الشخصي الذي يحول تصام

هوبل، كان وهمه الشخصي، إلى فرصة لإعان

التفكير، بدلا من وثائق التقدم الفتالي، وتوسيدات

التفسير، من ٨٢٧.

راجع أيضا Alain Juranville, Lacan et la

philosophie, 120 - 8.

(٥٨) راجع - 207 Style, Rhetoric and Rhythm.

- 8.

وثمة مراجعة مفيدة لعمل أكاديمي عن الفكر

لجساريكي في Marc Fumaroli's monu-

mental L'Age de l'élégance, 1 - 34.

(٥٩) راجع - 218 Style, Rhetoric and Rhythm.

- 19.

(٦٠) لغت باترك مساهمات

لأنظار، مستشعرا أيضا بكون، إلى وجود

عناصر باروكية في كتابات فرويد لفته (Freud)

- 5, 163 As a Writer. وثمة دليل موجز

أعمال بالألمانية والإنجليزية بالفرنسية عن

أسلوب فرويد في R. O. Jones's

"Du Chapitre vii" (Écrire la psy-

chanalyse, 65 - 95).

(٦١) من لكان رجوعا رجوعا، راجع - 410, Écrites,

467, Omicron, 26 - 27 (p.25), etc.

ويعرف جرونز R. O. Jones's

teranismo، التي كان جرونز أبرز معلميها،

على النمو الفتالي: «مصطلح أيفر في أوائل القرن

السابع عشر... وتتضمن هذه الفترة أسلوبا يبالغ

في الصلابة إلى أقصى حد، وتعني عمليا صوغ

للتوكيد والمصمم بصورة لائمية، ولستخدام ذلك

للتعبير الكلاسيكي، وإيجاد أسلوب شعري موزن

يأخذ من لغة التطلب البريمي قدر المستطاع (٨)

Literary History of Spain. The Golden

Age: Prose and Poetry, 142.

ويفشمل

الكونسبيتميز Concepismo (في agudeza)

استخدام للتصوير، وكان جاسان كجور

Whatever", in *The Structuralist Controversy*, ed. Richard Macksey and Eugenio Donato, 189.

وقد كتب هذا البحث في مزيج من الإنجليزية والفرنسية ونشر بالإنجليزية.

(٥٢) بالفرنسية في الفن، وهذه الفقرة يلحقها لكانان بحثا بعنوان "La Psychanalyse et son enseignement" (٤٣٧ - ٤٥٨)، وقد قدم للمرة الأولى في عام ١٩٥٧ أمام جمهور من ذوي الاهتمامات الفنية.

(٥٣) عن مفهوم "تأخر الوجود الماسم" (Nachträglichkeit) (أو "التأخر المؤجل" deferred action، أو "retroaction"، أو "د" l'après-coup)، راجع هيلانش وفيكتالي ١١١ - ١١٤.

(٥٤) بالفرنسية في الفن.

Figures III, 82. راجع (٥٥)

(٥٦) قضية هي المجلدات العامة، عن العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي، الأكثر موسوعية بصعوبة من - إذا افترض المرء أن العلاقة مستقبلا - من "الخلاصة العامة Polemical Epilogue"، C. J. Bary Chabot's Freud on Schreber: "يمكن للمرء أن يقول إن المشكلة التي نواجهها بالهجوم الأكثر استمرارية لتنظيم دراسة التحليل النفسي والأدب تتمثل في أنها تترك التناقض الذي تنشأ عن المشروع وهو يستقر وحيدا في اتجاه واحد: ظاهريا لا تقدم للدراسات الأدبية أي مهر... dowry... إذا استطاع التحليل النفسي أن يسهم بالتناقض الأساسية لنظريته السيكولوجية، فإن الدراسات الأدبية ومكثها أن تزداد السهولة بتزويد التحليل النفسي بالفوائد تعزها على الطبيعة للنوعية فليتها... وهذه الروح التحليلية فقط يمكن إثراء

أي منهما؛ ولا يمكن لهما أن يصلا إلى نهائين منفصلين إلا بانسجامهما (١٥٢ - ١٥٣). ومن الأعمال التي تسهم في هذا للبرناتج بيرز.

Peter Brooks's Reading for the plot. Design and Intention in Narrative (1948)

وتنسخ مناقشة لـ "رؤيا مبدأ اللغة بصورة خاصة" (٩٠ - ١١٢) مصليير جديدة لقراءة نقدية للصومن أفرويد.

(٥٧) راجع، مثلا، تفسير الأحلام IV، ٤٨ - ٤٩، V، ٥٣٥ - ٥٣٦، ومحاكمات شهيدية XV، ٩٠، ودراسة في السيرة الذاتية، XX، ٥٩.

(٥٨) يمدد أفرويد صياغة عبارة فغش Fechner حين يقول: "يختلف مشهد عمل التعلم الفئالي في هيئة الفينة" (GW, II/III, 51; iv, 48) وعما يدين به أفرويد لفغش، راجع Paul-Laurent Assoun, Introduction à l'épistémologie Freudienne, 150 - 8.

هذا للصراع، صراع العالم، صراع بين ملحقين، ينتج دائماً اللفظة، وأولها حياة ثنائية للغة؛ ينتج دلتريتين من اللجوء الطيارة.

في إحدى مسوره، يدور العقل حول الصوت، وأصفا مسارات إلهيولوجية، وفي صورة أخرى يدور الصوت حول العقل.

أحياناً، للشمس صوت والأرض مفهوم، وأحياناً أخرى الشمس مفهوم والأرض صوت، أو بالأحرى أرض العقل التتويري، أو أرض الصوت التتويري تغطي شجرة الأرض حقيقتهما، سواء ارتدت كما شجرة كرز تفتت بملبس الإزهار للشفاهي، أو قدمت شرا لذيدة للعقل، من السهل ملاحظة أن فصل الرتين الشفاهي يعد لحظة عرسية للسان، لقد تزوج شهر الألفاظ، بحيث إن فصل الألفاظ المشيع بالعقل، حينما ندم نحللات القارئ، هو فصل الورقة الخريفى، وزمن العائلة والأطفال.

(١٩٢٠)

بيت شعري^(١)

نقول إن الأبيات الشعرية يجب أن تكون واضحة، حينما يكتب على يافته حانوت، بأحد للشراخ: «هنا يبيع...»، ولغة سهلة، بسيطة وواضحة، فإن هذا، في حقيقة الأمر، مجرد عنوان بعيد عن أن يكون بيتاً شعرياً؛ إنه عنوان واضح، من جهة أخرى، لماذا تحدث صيغ وتعاريف الخطاب السحري^(٢)، أي لغة العالم الوثني المقدسة: «Magadam, Vydam, Pic, PAC, PACU» سلسلة من جداول الألفاظ التي أعادت العقل البدائي إليها، تحدث كعشرب من اللغة المتعدية للعقل والممارسة الشعبية؟ فضلاً عن ذلك، هذه الألفاظ المبهمة استأثرت بسلطة علوية مسلطة على الإنسان، وهي حيل سحرية ذات تأثير مباشر على قدرية الإنسان، تركز السحر العلوي، وتدمج سلطة الحكم على الطب والقبائح، ومعالجة القلب الرقيق. إبتهالات بعض الشعوب كتبت بلغة مبهمة لأجل المرءدين، هل يفهم أبناء الهند «لا ففيدا»^(٣) لدى الروس، السلافية لتقديم لغة مبهمة، واللاتينية، كذلك، لتبولوجي أو للتشويكي، غير أن الإبتهالات المبهمة مجرد عنوان بيضا الخطاب السحري للصيغ والتعاريف ليس قلماً على العقل المعاصر.

فنوبور خاينيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٢) شاعر ونقاد روسي شهير، أحد أبرز شعراء مطلع هذا القرن المدهشين إلى جانب فلاديمير ماياكوفسكي، (١٨٨٢ - ١٩٣٠) .. انتسب إلى الحركة المستقبلية Futurisme .. والمستقبلية أحد أكبر اتجاهات الشعر، ظهرت في روسيا مع مطلع القرن الحالي وأثرت في الشعر الروسي منذ العام ١٩١٠ إلى غاية ١٩٣٠: هل كان لتجارب ماياكوفسكي، ومن قبله خاينيكوف، للقيمة التي ألقت بثقلها التكبيرة على واقع الثقافة المستقبلية المتزمتة؟ غير أن تأثيرها تعدى شكل ومضمون الشعر لوصول إلى عقله. ويمكن اعتبار هذا الاتجاه نتيجة حتمية للإغلاقات التي أصوب بها الشعر الروسي.. عن الشعر الجديد يقول المانيستو المستقبلي:

«لا ينبغي أن تصف الكلمة، وإنما أن تعبر في ذاتها لفعل كلمة راحلة ولون ودوح. إن الإيقاعات البطيئة، الهادئة، والمطرودة التي عجز بها الشعر القديم لم تعد مطابقة للتكوين النفسي

وثائق

من التراث

النقدى المؤسس:

فليمير خاينيكوف والمستقبلية*

ل مواطن اليوم، قلى المدينة، لم يعد هناك مكان للخطوط المستديرة، المطردة. إن الزايات والتقاطعات والتعرجات الحادة هي ما يميز لوحة المدينة..

عن القصيدة المعاصرة:

تعيش القصيدة بحياة مزدوجة^(١) أو بالأحرى، تكو القصيدة كالكبينة، تدع برزة أحجار متلاصقة، تصدر صوتاً، وبالتالي، أول الصوت يعيد حياة مستقلة، فيما جزء من العقلة المحونة عبر الاسم يقوص في الطل، أو بمعنى أدق تتموضع اللفظة في خدمة العقلة، وقد كف الصوت عن أن يكون «ذا سلطة نافذة، ومطلقاً، إذا أصبح اسماً يخضع لنظم العقل، إذ ذاك، تترك هذه للنظم، ضمن لية ثنائية أبدية، برزة أحجار تتصخم.

أو بالأحرى، يقول للعقل للصوت «نظم، أو يقرئها الصوت الذي للعقل النقي.

إعداد وترجمة:

أحمد عثمان

تقسم حكمته الفريزية إلى حقلقت متضمنة الصوت الخاص: (SH, M, V)، ونحن لا نناقش بينهما حالياً، نرفقهما فقط، لكن نراعي الصورية سلسة من الحقائق الكونية المتكررة أمام أولي ربحنا، إذا أشرنا إليها، فإن حكومة العقل والشعب العاطفي^(١٢)، الصنيع السحرية واللغة المتعدية للعقبة إرجاع مباشرة، على مستوى أعلى من رأس الحكومة، وقد وجهت إلى الشعب العاطفي نداء مباشرة إلى أولي الروح أو إلى النقطة العليا لسياسة الشعب في حياة اللغة والعقل، وتلك هي تقنية الحقيق القائمة في حالات نادرة، من ناحية أخرى، ترى صسوفى توفالغسكاي^(١٣) أن الصوت هبة للعلامات الرمزية، كما أنها تثير إلى ذكرتها، إذ إن حواشي لغة أطلنغا مغطاة بورق مقوى، ورق مقطرات معلقة بالورق، يجب القول إن عالم الأرقام إقليم مخصص لشطر الإنسانية الأندري، أخطأ توفالغسكاي موبة، هل يعقل أن طفلة ذات سبع سنوات تلمع علامات السواوي، القدرة، الألواس وكل القواس السحرية لتلك مجموع حساسي على ما بعده؟ من الواضح أن ذلك مستحيل، وهي لم تخصص تأثيراً تحديدياً للقدرة: تحت تأثير الفع للطنابلي للأوراق السحرية، أصبحت اللغلة حاسبة «ممتلئة». حينذاك، سحور الأنفاس، حتى السهم منها، يظل سحرها ولا يفقد قدرته. من الممكن أن تكون الأبيات واضحة ومبهمة في آن واحد، لكنها يجب أن تكون جيدة ومضطربة. Ferrent.

تكتشف أمثلة للعلامات الجبرية المسطرة على ورق غرفة صوفى توفالغسكاي، والتي اختبرنا تأثيرها شبه القاطع على مستقبلها، هذه للعلامات مثل أمثلة للصنيع السحرية: وامتاحة كالفلون.

يتحرك خطاب العقل المتفوق، حتى المبهمة منه، بعض البذور تسقط على الأرض السرداء للفكر، وهو يصعبها بواسطة عدد من الأسوارات السحرية. هل نعلم الأرض خواص العيوب أكثر من الفلاح، الحرات الذي يلقى بالبذور إليها أبداً.

لكن الحقول لخريفية تنمو فيها هذه البذور. علوة على ذلك، لا أرغب في القول إن كل نتاج مبهمة جميل، وإنما إنه من غير الضروري مقاومة أي نتاج تحت ذريعة كونه مبهمة. أقول إن مبدعي اللغز أثناء العمل يشبهون وقوف العمال أمام آلاتهم.. أليس هذا

طوباً؟ أليس طبيعة اللغز كائنة خارج الذات بعيداً عن المصور للمعاصر؟ ألا يعد اللغز هروباً من الذات؟.. يصاهر اللغز الذمة، واللغة تستوجب وحدة صفوى من الزمن، تقطع أكبر عدد من «كولو» متكررة للصير والفكر.

يجدنا عن الذات، لا يوجد قضاء للذمة. لقد افكر الإنهام وأصل المعنى، غنى فزسان المصور الوسطى للرعاة، وغنى اللورد بايرون لقراصة البحار، وغنى بهذا العز، وبالعكس، وغنى شكسبير محدثاً لغة البلاط، والشه نلسمه قطه جوده، ابن ثيودورجوزي المتواضع، في نتاجه العكس لحياة البلاط، والبراري الجديدة لإقليم بقتشرو^(١٤)، والتي لم تعرف المعارك الحربية أبداً، حفظت الأغاني البطولية عن قلاتيمير^(١٥) التي نساهما نهر الدنيير.

يجب للنتاج الذي تم إدراكه كاشتقاق عزى الحمة للفكر بالنسبة للمحور الوجودي للإبداع، ومثل الهروب من الذات، ويجب على التفكير في أن أغاني الآلات أيدعت ليس لأجل من يقفون وراءها، وإنما هم وراء حواشي المصنع، بالكس، بالنظر إلى الآلة، بالاشتقاق لحمة فكرها، فإن المعنى وربط بالآلة عبر طبيعة العمل ذاته، يرحل في عالم المصور العلمية وغرابية الروى العلمية عن مستقبل الكرة الأرضية كما فعل جاستاف، أو بالأحرى علم القوم الإنسانية الكونية كما فعل ألكسندرو سكيج^(١٦) عن كونية حياة القلب للذمة.

(١٩٧٠)

حول أسماء اللسان الأولية

تتوزع أسماء الداتون^(١٧)، بلانك، فيس وغيرها إلى أن المصرفة شر عبر عصر قانون الأبعاد المصعدة، والألسية لم تتحرك هذا العصر، لكنها أتركت نور الأرقام، حينذاك، جسم مشكل الأسماء الأولية للسان بمساعدة للتصورات الدقيقة.

يجوز للسان أسماء أولية بحيث إن أوجدتها تتكلم وحجات. الأبجدية حوالي ٢٨ أو ٢٩^(١٨) وقد تم تحليل بعض الصولمت (M, V, S, K) على أساس كونها «تحكية» مثل الأسماء الأولية.

حول (M)

يبدأ به أسماء أصغر أعضاء أغضب للقولات.

عالم اللغات: Moukh^(١٩) (طحاب)، Murava (عشب) (بالنسبة إلى الأشجار).

عالم الحشرات: Mohka (ذبابية صغيرة)، Mukha (ذبابية)، Mol (عثة)، Muravej (نملة) [مقارنة بأجسام الجعلان والمصابير، Motyljok (فراشة).

عالم الحواريات: Mys (سجسباب)، Mysh (فأر) (ملة: للثقل، ليل الشمال)، في عداد الأسماك: سمكة مسفرة.

عالم الحبوب: Mak (حسوب الفخشا).

عالم الأصابع: الأصغر Mizinec (للخصر).

عالم الزمن: Mig (الحوطة) (أصغر وحدة في الزمن) Mak (ذبحه رقاص الساعة).

يطابق عالم الأنفاس لفظة Molvit (تطلق بـ proférer (قال مرة واحدة)).

شمن مقولة الكميات المجردة: Maty (مسفور)، Menshiz (أدنى) (مأخوذة عن Melochi (توافه)، Melkiz (دقيق).

نرى أن هذه الأنفاس التي تبدأ بحرف (M) تتعلق بمفهوم واحد: الكمية المسفري لأعضاء الحقل الذي تنظر إليه - حالياً - بين الاعبار.

يختص الفكر بالموت أو الخراب، وهو التقسيم المسفري له، ويتواجد بين من يلتزم إلى Pominki (الرواية الجنائزية: يخص الفكر بالموت/ الخراب، وهو ذرة حياة، بالأحرى الأحرار (M) و (N) تستند إلى حقل الأنفاس التي تبدأ بحرف (M)^(٢٠). يظهر الجذر (MNIT) ذى العمارة، يفكر، يتفكر، أن مسورة التفكير [Vospominanie] جزئى الذات. Mir (السلام) نهاية تقسيم Mesh (السيف)، حذره، Mor (طاعون) القصة دون حنود، أي لعدم ٨/٢ = سفر، تدمير القضيان، وذلك هو للتبليغ الملازم لـ (R)، وحرف (O) يحافظ على تبليغ حرف (R) بينما أن (I) تشويه إلى صوت آخر، للتبليغ My (نحن) هو الجانب المتهاجم، غير القابل للقسم، وVv (لتم) هو الجانب السهاجم، الغزى.

(١) كتب للنص في ١٩١٩ - ١٩٢٠، نشر لأول مرة في العام ١٩٣٣، والعنوان من وضع الناشر الروسي.

(٢) كتب للنص في ١٩١٩ - ١٩٢٠، نشر لأول مرة ١٩٢٠، ٧ - ٦، خاركوف، putivorchestva.

(٣) مسرح أغنية السيرة، كتابات للشعب الروسي، زاخاروف، والتي ألفت ديرًا مهمًا في قصيدة للعصر الحالي.

(٤) للبناء أحد كتب الهندسة المدنية الأرمينية، أو الأرمينية معًا (الترجمة).

(٥) اللغة الروسية Chuvstvo تستند إلى خمسة معانٍ رئيسية إحصائية.

(٦) تولدًا لسلطانيات، عالم رياضيات روسي (١٨٥٠ - ١٨٩١)، معلمه الأكاديمية الشهيرة أرنج جرانز عصره في العام ١٨٨٨، عن عمله حول حركة الجسم التي تشبه على نقطة ثابتة.

(٧) في شمال روسيا.

(٨) أول أمير روسي، حوفا كانت الخامسة كويوب، القزاقية على نهر الدنيبر.

(٩) جاسنغ وألكسندر وشكوب، شاعران سوفييتيان، من أصل عثماني، ظهورهما بعد ١٩١٧.

(١٠) نشر للنص لأول مرة في العام ١٩١٦ بمطبعة: Ocharovanyj Strannik، منشورات Al-ma DKH Vesennyj، العدد (١٠).

(١١) بلا شك أن الأبنية الروسية تحوي ثلاثين حرفًا. بالتقابل (٢٨ - ٢٩) هي عدد الأيام في الأشهر البسيطة. المكتوبة.

(١٢) رأينا الإهتمام على اللفظة مكتوبة بالأحرف اللاتينية كما تنطق الروسي، إكمالًا للقائدة، وأصابع مطوية لا تحتاج إلى إضاحات. (الترجمة).

(١٣) PO بأداة prefixe، لذا لم يعطها خليفونوف أي اهتمام.

(١٤) لجهد في الترجمة إلى العربية (الترجمة).

(١٥) بالشع ZA، هنا، بأداة.

(١٦) راجع هامش (٤).

(١٧) فوج (K) في نهاية الألفاظ التي تشير إلى الجهور: Vsdnik (فارس)، fnoك (رجل دون)، Pabotnik (عامل)، وفي بداية الألفاظ التي تشير إلى ما يجب هذا الجهور: Kelja (الزنازة)، للنهاية (Konec).

تحدد الصيغة [Kraj] المكان الذي يسكن الجملال [Krasota]، اللد [Krov] (المغني)، للقران [Krysa] (إبداع مخادع).

حول (S)

عملية المنسوب قريبة من (S)، حيث إنها (S) تبدأ الأجسام الهائلة: Slon (فيل)، Slonce (شمس)، Som (جريح)، Sam (أخت)، Sila (قوة)، Solranie (اتحاد)، Soj (بذور)، Selu (قرية)، Senja (عائلة)، Strado (قطيع)، Stanica (قرية قرازية)، Staja (شورنمة)، Sto (مائة)، Sad (حديقة) (اتحاد من أجزام)، للمكثرون (المزحدين): Sojuz (اتحاد/ توحد)، Sol (ملاح)، Sla- dost (حماة)، Sup (مجمع المحاكم)، Sym (أولاد)، son (يقطع)، Slava (مجد)، Slukh (أسماع)، Semja (حجوب)، محور اتصادي: Sud (مجمع المحاكم)، Starci (عمداه)، Sedjoz (الثوب)، Sam (أخت)، Sivzy (رمادي)، Sizy (أزرق).

توضع الألفاظ: Soj (حجوب)، Pelmja (قيدلة)، Sivzy (رمادي) في نفس العلاقة مع: Boj (معركة)، Ubivec (قتلة)، Biven (اندفاع)، وإذا كان Ded (الجدا المتروني منذ زمن طويل بعد حيا الآن، وعدة من الأعمال اليدوية) أعطي: Djuju، معطى: Dadenno، Vsesac (ربيع) ما قبل الإنتاج، Osen (خريف) ما بعد الإنتاج.

يفصل الجحد (Slava)، تصبح الصورة للذهنية الأفضل لدى عديد من الناس (للكناثر) عملية المنسوب، إذ يتزايد عدد المشاهدين بفعل المجد، في هذا الصدد، يوضع للخريف [osen] وللمحار [osjoi] في نفس العلاقة مع الربيع (vesna) والسعادة [vesjoljy]: العمار لا يسمع شيئًا [oslukh]، حمار جامع [neposlušnyj]، والسماة [vecher] - بياض (vorota) يقفني إلى الظلمات [chernoe]، «العملة»، والسعادة [vesjoljy]، وvesna (سجلاص) طبع [poslušnyj]، والربيع [Vesna] - ياق يقفني إلى أشياء عديدة، أما الخريف [osen] نهاية الانفراجة - السباح [tyn] يصاهر السك [syn] والحبوب [semeina].

نفكر في أن وراء الاسم - S، تخفي الصيغة المجردة لعناية المنسوب. ■

(١٩١٦) Poétique, N=2, Ed., من القصص الثلاثة موجبة عن: Scutii, 1970 (الترجمة)

إذ أعادنا تركيب محتوى الاسم - M إلى صيغة واحدة، تصبح عملية التقسمة هذا المفهوم، أحيانًا، تقابل (M) تحت صيغة بأداة (MO) منمن المعنى Molyz (مستور) الذي لا يدل على Morosit (رذ Bruiner).

حول (V)

تكدى عملية المنسوب عبر الاسم - V يبدأ الاسم - v بأسماء الحيوانات التي سببت الأما في الحياة الأرضية للأسلاف: Volk (كذب)، Veipr (خنزير بري)، Vor- on (غراب)، Vorobej (عصفور)، Vojna (لص)، Vojna (حرب)، Vojsko (جيش)، Vozhod (قائد عسكري)، Von (خارج)، Vynus (سرقة)، Vragi (عدو)، وفي مجال الحياة الشخصية: Vrun (كذب)، Vinovatye (مذنب).

ما نحميه يبدأ أغلبه بالاسم - v: ovo- shi (خضراوات)، Ovin (مجنقة للقمح)، Ovny (خرفان)، Ovcy (لحج)، Ovjos (شرفان)، Voly (أبقار)، وبطريقة أكثر تعقيدًا: Vlademie (مجال)، Vlast (قدرة)، Volja (حرية)، Velichie (كبرياء)، Vorota (إيمان) (كي لتجاشي الأعداء)، Vorota (أبواب).

حول (K)

تبدأ بـ (K) الألفاظ التي تدور حول الصوت: Kolot (مهاجم)، Po-Kojnik (المترفي)، Kojka (روث تعبير يعني مات في حالة فقر متعمق)^(١٤)، Konet (نهاية)، أو الألفاظ المشيرة إلى فقد الحرية: Kovat (لبس ملوفاً حديدياً)، Kuznja (تزيير)، Kolea (قضبان)، Kol (خازيق)، Koren (جذر)، Zakotv (قانون)، أو ألفاظ تشير إلى أشياء شبه متحركة: Kost (عظم)، Klad (حمل ثقيل)، Kol (وتسدا)، Kamen (مصفرة)، Kot (قطة) (حين ترغم على الجلوس في مكانها).

أدرج القانون^(١٥) وكتابه [Kniga] ضمن اليهود [Poko] (١٦).

هذه القاريس [Vsdnik] معطى عبر الجراد [Kon]، هذه حبوس [INOK] معطى عبر الزنازة [Kelja]، اليهود معطى للعالم من خلال نهاية [Konec] عمله^(١٧) جزء (الصخرة) ساكن لا يتحرك. زوال الحركة، أيًا كان محتوى الاسم - K، عملية إضافة قريبة.



ومن المشروعات المختلفة التي يشير إليها كثر.

ومهما يكن من أمر، فقد أثرت أن أخذ بالتفرقة التي اصطلحها بعض الباحثين، وهو دافيد لودج، حين صف العمليات التي انتهى إليها النقد الروائي حتى الآن إلى ثلاث مجموعات بدم على «المعنى» الذي تتوخا، كل منها إزاء البنية الروائية^(٤). هناك أولاً نحو الرواية، أو علم قراءتها للرواية Narratology، وهو النشاط المتجه. كما تقدم للكشف عن «لغة» الرواية - اللغة بالمعنى الموسوعي أي الكشف عن النظام أو البنية العميقة. وهناك ثانياً، بوطيقا النص الروائي ويحذل تحت هذا العنوان كل المحاولات التي تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصية وتصنيفها. وهناك أخيراً التحليل البلاغي، ويقصد به تحليل البنية السطحية للقصص القصصية لبيان كيف يحدد التعبير للفردى للظاهر معنى الحكاية وتأثيرها. وهذا يدخل فيه جهود النقد الجدد والأسلوبية التي انبثقت من فيلولوجيا اللغات الرومانسية، ويملأها في خيبر ضرورها لموشيه شتر وأورباخ.

للبوطيقا إذن تقع - عند - لودج - موقعا وسطاً بين البنية العميقة والبنية السطحية، فهي تتطرق ببحث للتقنيات في العمل الأدبي وتصنيفها، وهذه لا تبلغ في عمقها الدرجة التي يبلغها «نحو» الرواية - وهو البوذية العميقة، ولا تبلغ في سطحيها لتبلغ الذي يفلح التعبير الظاهر - وهو البنية السطحية. يقول لودج: إن الاختيارات التي يصطلحها مؤلف الرواية - في هذا المستوى - هي بمعنى من المعاني أسبق، أو لدل عمق، من اختياراته الأسلوبية التي تكون البنية السطحية للنص.. كما أن لها أهمية ظاهرة كذلك في الرواية الواقعية التي تكتمل إذا ما قورنت بغيرها من الصور الروائية التي سبقتها بمعالجة لئلا معالجة دقيقة شبه تاريخية، كما تكتمل بمعنى ومرونة عظيمين في تقديمها النوعي^(٥).

إن بين المفهومين تدخلا على أي حال. وهذا للدخول سيظهر حين نأتي للكلام على القدرة القصصية، أو قد يكون من الأرفق تصديقها بالملكة القصصية Narrative Competence وهي تعلق على العملية التي

بعض النقاد لا يقومون هذه التفرقة فالبوطيقا عندهم أعم ويدخل فيها ما تقدم في الفصل الأول كله من كلام عن الرواية.

يقول جوناثان كلر مثلاً في المقدمة التي كتبها للترجمة الإنجليزية لكتاب تودوروف «بوطيقا للنص»^(١): حينما نتجه البوطيقا إلى الأعمال الأدبية لدرستها، لا نتجه إليها لتفسيرها، وإنما لاكتشاف أبعاد الخطاب الأدبي وأعرافه التي بها يمكن للأعمال الأدبية أن يكون لها المعاني التي لها. وهو يقارن ذلك بعلم اللغة؛ ذلك أن علم اللغة ليست عنايته بتفسير الجمل للفقوة أو بيان معانيها، ولكن والوقوف على القواعد وجمل الأعراف اللغوية الدفينة التي تصطبغ

بوطيقا الرواية*

للجمل، ولاتي تشريهاً ونحن نتعلم لغتنا - على هذه الأعراف التي هي من وراء المعاني التي نصفيها على الجمل. كذلك نتناول البوطيقا أن تصد للشفرات وجمل القواعد والأعراف التي ترجعها في تحديد المعنى. وتطلق شلوميت كتمان من المطلق، نسه فنقول في تزيينها للبوطيقا^(٢) إنها تتشغل من بين ما تتشغل به مما تكرته الباحلة - بالإجابة عن هذا السؤال: ما هو للظلم الموجود في فن شاعر يمجده أو في لغته؟ كيف تتخلق القصة... إلخ.

وليس هذان الباحثان وحدهما في هذا الباب. هناك من قبلهما باحثين أعلام مثل تودوروف الذي قال كلر عن كتابه: إن تنوع موضوعات كتاب تودوروف وعدم تجانسها وجعلان منه مرشداً ممتازاً للمشروعات المختلفة التي تتضمن تحت لواء البوطيقا^(٣). ومعروف أن نحو القصة من الموضوعات الأساسية في كتاب تودوروف،

السيد إبراهيم

* فصل من كتاب «نظرية الرواية» - قيد النشر -

بها يستخرج المثلثي من جملة ما حكى له شيئاً يقال له القصة - ويستخرجها من خلال الوسيط القصصى Narrative medium. والوسيط القصصى هو الصورة التى يخرج عليها القص، فقد يكون صورة سمعية، وقد يكون صورة بصرية، إذ القصة أو الحكاية لها وجود مستقل عن الوسيط القصصى؛ فقد يمكن أن تحكى القصة شفويا، أو تكتب فى شكل حروف، أو قد تظل على المسرح، كما يمكن أن تؤدى بطريقة «الياتوميم»، أى التمثيل للصامت، أو تظهر على هيئة صور منعكسة على شاشات العرض ثابتة أو متحركة مصحوبة بالصوت والموسيقى أو غير مصحوبة. هذه كلها وسائل للقصة. إن هذا يمكن مقارنته كذلك بالفقرة التى قال بها سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة لها وجود مستقل عن أى صورة من الصور التى تظهر فيها أو للصومس التى تتمثل فيها. وكذلك يقال فى القصة.

إن القصة ليست هى الكلمات المكتوبة على الصفحة، لكنها شئ يبينه القارئ من الأنماط الموجودة فى النص، بعملية استيعابية قائمة على ما اكتسب من مهارة يمكن تمثيلها من خلال معرفته بالصومس الأدبية وتقاليدها، فالحكاية أو القصة إنما تستلزم من التقاليد الأدبية ومن الثقافة Cuture التى يلتصق بالنص إليها. ولذلك كان للقارئ - بالرغم من دوره الإيجابي الذى بدوره لا يمكن أن توجد قصة - محكوماً بقواعد للفهم والاستنباط تضع حدوداً لمعرفته فى استخلاص للقصة واستنباطها. هذه القواعد راجعة إلى تلك التقاليد الأدبية. ونحن هنا واقفون تماماً فى نطاق التفكير السيميوطيقى. فالتبحث السيميوطيقى لا يرى أن للمؤلف أو القارئ حرية مطلقة فى صنع المعنى، وإنما تضرعها الضغرات التى هى شرط للتجربة الاتصالية بينهما، وذلك لا يتيسر إلا بوضع حدود للوسائل التى يمكن أن يتبادلاها. والعمل الأدبى حينئذ ليس مجرد مجموعة من الأنماط، وإنما شبكة من الضغرات التى تحمل المعلومات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص (٢٦).

ولكن ما معنى أن نقرأ العلامات المكتوبة كنص خاص؟ أن نقرأ بوصفها أدبا، قد يمكن أن يقرأ عالم الجغرافيا - مثلاً - أو عالم التاريخ

نصاً أدبياً لو حصل منه على مبتغاه لكنه لن يستطيع قراءته قراءة أدبية إلا إذا واجه النص مزوداً بفهم صوب ومعرفة باطنية لعمليات الخطاب الأدبى. وما لم يكن مزوداً بهذه المعرفة وله لغة بالتقاليد التى تستند إليها قراءة الأعمال الأدبية، فإنه سيقت حبلتد أمام النص مكتوفاً، فلا يعرف ما هو صانع بهذه للتركيبة الغريبة من العبارات. قد تمكنه معرفته باللغة من فهم العبارات والكلمات والجمل، لكنه لن يكون قادراً على قراءتها أدبياً أى بوصفها أدبا، لأنه يفتقر إلى الملكة الأدبية التى تمكن من حازها من إنجاز ذلك. إنه - والحالة هذه - لم يتم ببرمجة نفسه على «نص» الأدب التى من شأنها أن تهيئه على للفهم (٢٧).

لقد ظهر فى كلامنا مصطلح الملكة الأدبية. وهو أحد المصطلحات الكثيرة التى تنتمى إلى عائلة «الملكة». واصطلاح الملكة اصطلاحاً اشتهر أصلاً على يدى عالم اللغة الأمريكى نعوم تشومسكى ونظريته فى النحو التوليدي. وهذا المصطلح ونسبه الآخر الذى يقابله وهو الأداء Performance، كثيراً ما يضاهى بينهما وبين مصطلحى سوسير: اللغة والكلام وقد امتد مفهوم الملكة إلى مجالات كثيرة، بعد أن أدرك علماء اللغة بأخيرة قصور هذه التفرقة التى اصطلمها تشومسكى ليرقوهم على جوانب لم بلغت إليها هو ولا الذين نهجوا نهجه وكان من جراء ذلك أن اتسع مفهوم الملكة ليشمل كل قدرة نحتاج إليها للنطق بالأنماط المناسبة لكل موقف من مواقف حياتنا النفسية والاجتماعية، للوصول إلى غايات بعينها: مخاطبة الرؤساء وتقديم الاعترافات أو الاعتصامات وغير ذلك كإجراء مكاملة لغوية مثلاً، فهذه كلها مسائل تحتاج إلى استيعاب بروتوكولاتها أو برامجها أو استلاكها ناصيتها (٢٨) وبهذا اقتربت كلمة «الملكة» جداً من معنى كلمة للمهارة التى يحصلها الفرد بالتدريب وبذاتها بالاكساب.

من هنا جاء مصطلح الملكة القصصية. وإذا كانت هذه الملكة محكومة - فى جانب منها - بالثقافة، كما قدمنا، فهذا راجع إلى كونها سلوكاً مكتسباً شأنها فى ذلك. كما أسلفنا، شأن اكتساب اللغة. لكنها كذلك تفرم - وهذا هو الجانب الآخر - على أساس من



هويزيوس



جويس



هينجواى

بويطيقا الرواية

الزمان والمكان في خط متعدد من الأحداث المتجاورة التي لا حصر لها. الحكاية في صورتها البيضاء المحايدة، وبين النص الفعلي الذي ظهرت فيه الحكاية: النص بكل ما فيه من فجوات ومحنقات وتأكيدات وإعادة لترتيب الأحداث.

وقد تحدثت المصطلحات التي استعملت في نظرية الرواية - في هذه النقطة وكلها تصعب دلالاتها في المفاهيم نفسها، فأولا كان للفرقة التي قال بها إميل بولسيت بين الحوار Discours والسرد Histoire تأثير واسع على النظرية الأدبية. وقد استعمل في الإنجليزية الكلمة plot لمقابلة المصطلح الشكلي Szuzhet، لأن كانت الكلمة الإنجليزية غير مناسبة لترجمة المصطلح، كما ظهر في شكوى بعض الباحثين^(١٤).

وفي نظرية الشكليين الروس يمكن على نحو مبدئي أن نقسب للفرقة التي قالوا بها بين الفابولا والسوزيت، بالفرقة التي قالوا بها - كذلك - بين لغة الشعر ولغة الاستعمال، أو اللغة العادية التي يستعملها الناس، فالحيل Devices البلاغية التي تظهر في النص الروائي ليس مراداً بها أن تكون سبيلاً إلى الإفضاء أو الكشف عن الحكاية أو الفابولا، بل إن لها عليها تأثيراً (إغراباً) Defamiliarizing^(١٥). هذا الإغراب إنما ينشأ أساساً من جعل العلاقة بينها وبين الفابولا لا علاقة بين الأمامية Foreground والخلفية Background أي بين عنصر تجعل له الصدارة وعنصر آخر خلفي يرى في منواله العنصر الأمامي.

وتعد المحاولة التي قام بها شلوفسكي shklovsky في هذا الصدد من المحاولات الأولى على مستوى بويطيقا الرواية، وهي محاولة كان لها تأثير كبير على النقد البنيوي الذي جاء من بعد. كان اهتمام شلوفسكي يتجه إلى ذلك الجانب من البنية القصصية للرواية الذي يمكن أن نمارس عليه عملية الإغراب نشاطها، ألا وهو الحكاية. فهو يميز بين القصة والحكمة، أي الفابولا والسوزيت فالقصة هي الأحداث في تسلسلها الطبيعي و المادة الخام، والحكمة هي الطريقة التي يتم بها إغراب القصة. ولذلك يمكن النظر إلى الحكاية في الرواية كما ينظر إلى الإقناع

في دخله نص آخر يشكل معناه، سواء كان المؤلف على وعي بذلك أو على غير وعي.

وللتناص عائد ما يكون أكثر خفاء وأشد تعقيداً في تفاعلاته مما يظهر في الممارسات للشعرية مثلاً، والنصوص التي تتشعب في موضوع واحد، كالسهرجات التي تناولت قصة أوديب مثلاً، فإنه على الرغم من أن بين هذه النصوص بالفعل علاقة تناص، إلا أن تلك صورة ساذجة للفكرة. ذلك أنه في إطار الفرض للشعرية الواحد، كالرثاء، كل مرثية هي نص يختبئ في سواها من المرثي.

للجنس الأدبي إذن مفهوم مبنية على التناص: فاية قصيدة غنائية، أو غير غنائية، تجري على التقاليد التي ترجع إلى التراث الأدبي الذي ينتهي إلى الشاعر. ولا يوجد نص في الحقيقة - كما تذهب كرسيتيفا - حر من النصوص الأخرى التي يقوم بينها حوار لا ينتهي، سواء في الحقبة الواحدة أو للعقب المتعاقبة، للنص بهذا المعنى هو تحويل Transformation عن نص آخر. ولذلك كان للتناص أو كموّن النصوص بعضها في بعض إطاراً مرجعياً مهماً يعين على تفسير النصوص^(١٦).

ونعود إلى ذكر الملكة القصصية التي تقوم على التفرقة. كما ظهر مما تقدم - بين القصة والوسيط القصصي. وهذه التفرقة هي الأساس الذي يلهم عليه هذا الفصل برمته الذي جعلنا عنوانه بويطيقا للرواية. يقول لودج^(١٧)، لا شك أن أعظم الإنجازات في هذا الصدد - يقصد بويطيقا الرواية - في الصور الحديثة التي رجحا إلى التفرقة التي أقامها الشكليون الروس بين الفابولا Fabula والسوزيت Szuzhet. بين الحكاية على النحو الذي ربما حدثت عليه حدوثاً فعلياً في

الاستعداد الكامن في الجنس البشري ونزوعه إلى اكتساب هذا النوع بعينه من السلوك، كمثل ما يقال في اللغة. وفي هذا الصدد يقول شولز^(١٨)، وفي العالم العربي المعاصر تبدو ثقافة الملكة القصصية Narrativity متجانسة إلى حد كاف، حتى يمكن النظر إليها نظرتنا إلى لغة بعينها من اللغات، باعتبارها كلاً ذات نظام.

لنحظر في بعض نصوص الحكايات الشعبية: إن الكلمات دكان وإما كان - كما يقول شولز - هي كلمات شعرية، بمعنى أنها أشبه بكلمة السر التي تتفتح بها مغارة على بابا. فهذه كذلك يفتح بها في ذهن القارئ دائرة التقاليد الأدبية للقصة. وهي إذا ما قبلت حركت في ذهنه آلة تظل تدرج وتتفتح في حركتها، ولا تتوقف هذه الحركة إلا بكلمات شعرية أخرى، مثل: وعاشوا في ثبات ونهاية، أو ما أشبه. ومثل هذا يقال في النصوص الروائية الأخرى: ما إن يتبين للقارئ الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه حتى تتفتح في ذهنه دائرة التقاليد الأدبية لهذا الجنس^(١٩). ومن هذا نستطيع أن نفهم كلام كسر الذي سقاه في موضع آخر، وهو أن كتابه لفرة من الفترات القصصية مثلاً على هيئة النص، يهيئ لاستقبالها استقبالا مختلفاً يستمد من الصورة التي في أذهاننا عن الشعر وتقاليد.

وجملة الأعراف والتقاليد الأدبية اللازمة لتفسير النصوص راجعة في جانب منها إلى النصوص الأخرى التي تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه^(٢٠). ومن هذا تأتي فكرة الخالص Intertextuality، وهو مصطلح أدخلته إلى الدراسات للنقدية جوليا كرسيتيفا في أواخر الستينيات. والأساس المشترك بين السيميوطيقيين جميعاً فيما يتعلق بهذه المسألة، هو أنه مثلاً أن العلامة لا تشير إلى شيء، فالخارج من أشياء العالم كالجوامد والنبات وغير ذلك، وإنما تشير إلى علامات أخرى سواها داخل النظام اللغوي مثلاً: كذلك النصوص تشير إلى نصوص أخرى سواها. فالنقدان - أدبي أو رسماً - لا يستند إلى الطبيعية في كتاباته أو لوجاته، وإنما يستند إلى الطرائق التي جرى عليها سابقه في تحويل الطبيعة إلى نصوص. فالنص يختبئ

والثقافة في القصيدة^(١٦). بل يمكن أن يقال إن البطل في أي قصة إنما هو وظيفة تنعش بها الحكمة وهي التي تخلقه خلقاً، تماماً مثل هاملت الذي خلقتة تقنية المسرح، كما يقول شلوفسكي^(١٧).

وعملية الإغراب تقتضي وجود «معيار» مألوف أو أساس يمكن مخالفته وإيقاع الإغراب عليه. وغوالب هذا السعيار ينفي المسألة ويقومها من أساسها. وإذ ذلك يرى هوكس^(١٨) أن من أفضل الأعمال التي عاجلت هذه المشكلة ما قام به سربوب في كتابه مورفولوجيا الحكاية الشعبية الذي يمد خطوة مهمة أخرى في مجال بوطيقا الرواية. فاعتماد سربوب في الحقيقة هو بالضبط «بالمعايير» التي يظهر منها حمل البنية القصصية.

التضح لنا حتى الآن - إذا - شيكان: أولاً التفرقة بين السرد والحوار. وثانياً للتفرقة بين النص والحكاية. وهاتان الوصلتان هما الأساس الذي ينبغي عليه السعيار السيميوطيقي في تحليل النصوص الروائية وفقه شفرتها^(١٩).

وإذا التضح أن أصحاب النظرية الروائية قد اتفقوا على شيء... فهو أن نظرية الرواية تقتضي هذه التفرقة التي ذكرناها بين النص والنص القصص. وهذا شيء يراه كل^(٢٠). من المشتغلين بالنظرية - مقمعة لا يستغنى عنها في نظرية الرواية. فعلى المرء أن يفرق - إذا أراد أن يدرس الرواية - بين ما هو روائي وما ليس بالروائي. وهذا يقتضي أن يوضع في الاعتبار دائماً أن العمل الروائي تبرز فيه جملة متتابعة من الأحداث. وعلى من يفتنى أن يقوم بتحليل النص أن يكون قادراً على تحليل هذه الأحداث ووظيفتها في كونها شيئاً يسبق وجوده وجود النص، كما يوجد مستقلاً عنه.

وقد يوقع هذا القول في وهم القارئ أن أصحاب النظرية الروائية يعتقدون أن أحداث قصة من قصص بيلزك مثلاً قد وقعت بالفعل، أو أن بيلزك قد تصور الأحداث أولاً ثم جسدها في الخطاب الروائي. وهذا ما يبادر كل من إلى نفيه. ويقول: وإنما يلزم لكي يقوم المرء بتحليل الروائي للنص من النصوص أن يتعامل معه باعتبارها محاكاة لأحداث Representation ينظر إليها على

أن لها وجوداً مستقلاً عن أية وجهة نظر معينة تظهر من خلالها الأحداث في العمل الروائي، وينظر إليها كذلك على أن لها خصائص الأحداث الحقيقية التي لها وجود قطعي. ويتقرب على ذلك أن العمل الروائي ربما لم تظهر فيه العلاقة بين حدث من أحداثه وحدث آخر على المستوى الزماني. ولكن الناقد ينبغي عليه أن يدين ذلك في التحليل الطبوعي للأحداث، كما أو كانت قد وقعت بالفعل متزامنة أو متعاقبة. والامرأة التي نوتها من وراء ذلك أنه يتيسر لنا عندئذ أن نقوم بتفخيص العمل الروائي على أنه قام بتحويل الترتيب الطبوعي للأحداث، أو أنه أزال هذا الترتيب، فتمكن حينئذ من إبراز وجهة النظر الروائية، وهكذا يمكننا من خلال إقامة أساس غير نصي أن ننظر إلى كل شيء على أساس على أنه طريقة في تفسير هذا الأساس وتقييمه^(٢١).

ومفهوم وجهة النظر مما ركز عليه اهتمام صاحب كتاب بلاغة الرواية^(٢٢) الذي طبع به على الناس عام ١٩٦١. وفيه ينظر إلى الرواية على أنها مكونة من قاص وقصة، وذلك قبل أن ينفج للنفق في إنجلترا وأمريكا على للنظرية الجابوية التي انطلقت من الفكرة الأوروبية. وقد سبق وأين بوث بكلامه هذا عن وجهة النظر ما قال به جهنيت الذي اصطلح لذلك مصطلح البؤرة Focalization. ولكن جهنيت يرى أن مصطلح وجهة النظر لا يميز بين الراوي وبين الشخصية التي تتم رؤية الأحداث من منظورها هي. فمسألة ما يكون الراوي وصاحب المنظور متباينين في عملية النص، وإن كان احتمال اختلافهما ما إنهما يزيد إذا جاء النص بصيغ المتكلم وليس السارد. فقلنا ما يبدو الراوي وصاحب المنظور شيئاً واحداً، ولكن يمكن الفصل بينهما، وإن لم يتميز أحدهما عن الآخر^(٢٣).

ويذهب جهنيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار - أو عدم اختيار - وجهة نظر بعينه^(٢٤). ومضى ذلك أن المنظور ميدها على من الذي تصود وجهة نظره في موضوع يعينه من العمل وتوجه. أي وجهة النظر هذه - الحكاية عندئذ وجهتها^(٢٥). وهذا يقيم جهنيت تفرقة

أساسية بين البؤرة والنص Narration أو بعبارة أخرى بين من يرى، ومن يتكلم. كما سيأتي بيان ذلك بالتفصيل.

والنص أحد ثلاثة مفاهيم في نظرية جهنيت، فإذا كانت التفرقة عند النقاد بين شولدين هما القصة والعمل القصص، فهي عتده بين ثلاثة أضواء: القصص والعمل القصص والنص، فالأمر بالقصة ما سبق أن شرناه وهو الحكاية نفسها باعتبارها مجموعة الأحداث أو ما يطلق عليه جهنيت معبود الرواية. وهو ما يمكن أن ننسب به العمل الروائي إذا أردنا أن نشرح ما تدور حوله هذه الرواية أو ذلك، وهو حينئذ الشخصيات والأحداث فيها. وبناظر جهنيت هذا بما أطلق عليه سوسير لفظ المنحول. وأما العمل القصص فهو النص نفسه مكتوباً أو ملفظاً، أو هو الخطاب الذي تظهر فيه القصة وربما أعيد فيه ترتيب الأحداث... وفيه تنعش الشخصيات في علاقات متفرقة بعضها مع بعض - علاقات إذا فورت بما عليه القصة في الأساس، تظهر الاختلاف في كونها ما تم كن على هذا النحو من الاكتساح الذي ظهرت عليه في النص للروائي. وهذا ما يراه جهنيت متناظراً لمفردة سوسير عن الدال، هناك شيء آخر هو عملية النص أو الإخبار بالقصة نفسه، وهو ما يطلق عليه عملية إحداح للنص^(٢٦).

ويرى بعض النقاد^(٢٧) أن تفرقة جهنيت هذه بين الأشياء الثلاثة، ترتد في النهاية إلى شيئين فقط، هما المفهومان اللذان أشير إليهما عند النقاد الروس بالفابابولوا والسوزيت.

إن دراسة وجهة النظر في الرواية قد بلغت ذروتها فيما قام به جهنيت في كتابه الخطاب الروائي، ولذلك يجب أن نقف وقفة تفصيلية عند أفكاره في هذا الكتاب.

إن النقطة التي يجعلها جهنيت منطلقه في تحليل الخطاب الروائي، هي التقسيمية التي قال بها من قبل تودوروف، حين ذهب إلى أنه يمكن تصنيف المسائل المتعلقة بالرواية في ثلاث مقولات: مقولة الزمن (زمن الفعل) Tense، وهي تعبر عن العلاقة بين الزمن في القصة والزمن في الخطاب الروائي أي النص، ومقولة الوجه Aspect، وهي تعبر عن طريقة الراوي في إدراك

بويطيقا الرواية

مدها إلى الوراء عشرة أيام تقريباً ليكشف عن سبب هذا لشجار في حوالي ١٤٠ سطر) قائمة على الاسترجاع Retrospection، أي استرجاع أحداث ماضية (الإماتة التي وجست إلى كريسيس - غمض أبوهر - الطاعون). ومن الحقائق المعروفة أن هذه الطريقة في الاستهلال قد صارت فيما بعد إحدى الخصائص الشككية للملحمة. ومن الحقائق المعروفة كذلك أن للتراث الروائي للفردى التتبع هذا الأسلوب الذي جرى عليه سلفه، حتى في صميم تراثه من الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر.

لذلك لا ينبغي القول بأن هذا التحريف في الزمن أو التغيير في نظام تسلسله هو من الأمور التي تقع في حيز التدرج، ولا أنه من مخترعات الرواية الحديثة، بل على العكس من ذلك تماماً فهو مصدر تقليدي يستمد منه القصة الأبنى (٣٢). ولذلك كانت مسألة وجود الدرجة صفر في التحريفات الزمنية، وهي الدرجة التي يطابق فيها زمن الرواية وزمن القصة تطابقاً تاماً أمر افتراضياً ليس غير، لكن لا وجود لذلك في الواقع.

إنه لكي ندرس التحريف الزمني في النصوص الروائية لابد أن نقسم الأجزاء الزمنية التي يتكون منها الخطاب الروائي أو النظام الذي ركبته عليه الأحداث، أقول نقسم ذلك بنظام الترتيب الذي جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التي تتكون منها القصة. إننا نقيم هذه المقارنة مسترشدين بالنص الروائي الذي يشير إلى ذلك صراحة إذا جئنا لدراسته تحليلية. من خلال بعض الشفاتيح غير المباشرة، حتى أن هذا لا يتيسر لنا في جميع الأحوال، بل هو عديم الجدوى وعقيم في بعض الحالات، كروايات روبب - جرييه الذي يمد صدى إلى سمو كل أثر يدل على الزمن. هذا من جهة. ومن جهة أخرى فهذا العمل ممكن بل ضروري إذا جئنا لدراسته الروائية التحليلية. فالخطاب الروائي إما لا يلجأ إلى تغيير ترتيب الأحداث إلا ويغيرنا بذلك، ولذلك ينبغي إذا صاغنا في بعض مقاطع الرواية مثلاً قولاً كهذا: «قبل ذلك بثلاثة أشهر...» أن نأخذ في الاعتبار أمرين: أن هذا المشهد يأتي في الرواية تالياً لا محطاً، وأن نفترض أنه يأتي في القصة مثلاً وليس تالياً. إن هذه العلاقة بين الاثنين أساسية في النص

مستوى العلاقة بين القصة والقصة من جهة أخرى (٣٣).

أما المفردة الأولى من مفردات جينوت القصة، فهي المنطقة بنظام ترتيب الأحداث في الرواية. ولابد أولاً أن نميز بين شيئين: زمن الشيء الذي يحكي أو زمن للقصة، وزمن الرواية وهو الزمن الذي يظهر في النص. وإذا استعملنا عبارة أخرى، قلنا إن هناك زمنين: زمن السهلون، وهو زمن القصة، وزمن الدال أو الرواية أو النص أو الخطاب الروائي أو ما شئت من ألفاظ.

نحن هنا إذا بإزاء نوع من اللغائية تسمح - كما يقول كريستيان هتزل (٣٤) بالتحريف في السهل الزمني، هذا التحريف الذي هو سمة للأدب الروائي بعامة: أن نوزج ثلاث سنوات من حياة البطل محلاً في جملتين أو نلجأ إلى المونتاج، وذلك في الأفلام الروائية فستبدل بذلك لقطات سريعة إنج. وهذه اللغائية لا تسمح لنا بذلك فحسب، بل هي تضرنا إلى أن نعد من بين وظائف الرواية لغزاً مشروع زمني يقام في ضوء مشروع زمني آخر.

إن تغيير تسلسل الزمن في الرواية له في الإنجليزية مصطلح معروف وهو Anachrony الذي يعنى وضع حادثة في غير موضعها بقصدتها على حادثة سواها أو بتأخيرها عنها، خلافاً لما عليه الحال في التسلسل الطبيعي للأحداث. إن هذا التغيير سمة يصف بها الأدب الروائي بعامة كما قدمنا. وفي التراث الأدبي للفردى - كما يقول جينوت - نجد ذلك إحدى خصائصه الاستهلاكية. في السطر الثامن محلاً من الإلياذة وسنهل الراوى روايته بالشجار الذي نشب بين أخويل وأجا معدون، هذا الشجار الذي جعله الراوى نقطة البداية التي يعود

للقصة. وهذه المفردة تتصل أساساً بمسألة «وجهة النظر، للروائية. ومقولة الصيغة Mood وتعتبر عن نمط الخطاب الذي يستعمله الراوى. وهما أعلى مقولاتي الوجه والصيغة ويجمع بينهما معاً المسائل المتعلقة بالمسافة Distance وهي المسائل التي تقابلها التراث التقدي الأمريكي المنحدربنا من هنرى جيمس في ضوء التقابل بين الإظهار showing والإخبار Telling (أو القصص)، وهو ما يعد إحياء مقولاتي أفلاطون عن المحاكاة Mimesis والحكي Diegesis إحدى المقولاتين تتكلم بالمرئ المختلفة لأداء الأقوال التي تتطوق بها الشخصيات، والأخرى تتعلق بطرق حضور الراوى أو القارئ في الرواية على نحو صريح أو ضمني (٣٥).

والمصطلحات الثلاثة هي في الأساس اصطلاحات نحوية. وكلها تتكلم بالفعل Verb. والمسيب في ذلك راجع إلى أن جينوت يرى أن الرواية هي فعل مكبر. هي توسع في الفعل (٣٦)، فمثلاً: أنا أمشي، جاء فلان، هما صورتان مصغرتان للرواية. والعكس كذلك صحيح، فالأدوية ليست إلا تضخيماً أو توسعاً لهذا الفعل: عواويس يعود إلى رطله في إيفدكا، برواية بروتست التي يعنى جينوت بتحليلها - على مدار كتابه كله - هي تعبير متسع لهذا الفعل: مارسيل يصبح كاتباً (٣٧). وإذا أردنا نحن محلاً خاصاً من صحناء، وكانت قصة للنص والكتاب محلاً هي موضوع التحليل قلنا إن الرواية ليست إلا تضخيماً كذلك لهذه الجملة التي لا تشتمل إلا على فعل واحد ليس غير: سعيد مهزان يفتل في الانتقام من أعدائه.

هذه المقولات الثلاثة يتناولها جينوت تحت خمسة عناوين، الثلاثة الأولى منها، وهي: ترتيب الأحداث Order، والسمة Duration ومعدل التردد Frequency، تختص جميعاً بتناول الزمن. وأما الرابع فيتناول الصيغة Mood، والفاسم يتعلق بالصوت أما الزمن والصيغة - وهي العناوين الأربعة الأولى - فوجدخلان تحت بحث العلاقة بين القصة والرواية أي بين القصة والنص، بينما يظهر أثر الصوت على مستوى العلاقة بين النص والرواية (النص) من جهة، وعلى

وإعمالها لا يحد تجارزاً للنص فمضب، بل هو كذلك قضاء عليه أو بتعبير جسيوت قتل له (٣٤).

ولو أنعمنا النظر قليلاً في افتتاحية الإلياذة التي أشرنا إليها، لوجدنا الحركة الزمنية فيها أكثر تعقيداً من مجرد كونها حركة استرجاعية أساسها النظر إلى أحداث الماضي:

قضى أبوتها الزبة حدثي عن غضب أخيل بن بليوس، الغضب للممر الذي أدى إلى من لا حصر لها حافت بأهل اليونان، ولقي بكتور من الأرواح القوية للأبطال في هاديس (جهنم) وبأجسادهم فرائس للكلاب وكل طير منجنح، وهذا ما عمل على تعقيقه مستشار زيوس منذ اليوم الذي تخلى فيه أترويس Atreides. في أول نزاع شب - من ملك الإنس النبيل أخيل.

فمن ذا من بين الآلهة جعل الاثنين يتنازعان ويقتلان؟ حتى ابن إلهوس وزيوس؛ لأنه وقد غضب للملك ساط على الجيش طاعوناً وبلا حتى أخذ الناس منه يهلكون، لأن أترويس ألقى الإهانة بالكله كريسيس.

إن نقطة البدء التي ينطلق منها هوميروس هي غضب أخيل، وهذا هو الموضوع الأول. أما الموضوع الثاني فهي أوران الشقاء التي حافت بأهل اليونان التي هي في حقيقة الأمر مرتربة على هذا الغضب، وأما الموضوع الثالث فهو الشجار بين أخيل وأجامموني وهو الضرب المباشر للغضب، ومن ثم فهو سابق عليه. ثم يستمر صاحب الإلياذة في الرجوع إلى الزمان من سبب إلى سبب، فالطاعون سبب الشجار، وأخيراً فالإهانة التي لحقت كريسيس هي سبب الطاعون.

إن هذه العناصر الخمسة في الافتتاحية التي افتتحت بها الإلياذة يمكننا أن نطلق عليها: أ، ب، ج، د، هـ وفقاً لترتيبها في النص. أما ترتيبها في القصة فله وضع مختلف، فهي تأخذ زمنيًا هذه الأوضاع: ٤، ٣، ٢، ١. وعلى ذلك يمكن أن نصوغ

علاقة الزمن في الرواية والقصة في هذه المعادلة:

أ - ٤ - ٥ - ٣ - ٢ - ١ هـ

وبهذا نلاحظ أن الحركة الزمنية في النص أقرب إلى أن تكون رجوعاً للتهنئة إلى الزمان، فهي حركة تهنئية (تقريباً) (٣٥).

وإذا ما تركنا الإلياذة هوميروس، ومضينا في تحليل التحريف الزمني لأحد من ذلك، وجدنا من صور هذا التحريف أو التمدد في وضع الزمن في الرواية أن المستقبل يصير حاضراً. ولكن المستقبل هنا تتكون عنه في الماضي فكرة في عقل إنسان ما، هو مثلاً شخصية جان في رواية بروست المسماة جان سانتى Jean Santeuil. فالباصل يتر بعد عدة سنوات على الفندق الذي تقيم فيه ماري كوسيفيف Marie Kossichef التي وقع في حبها ذات يوم، فيقارن الانطباعات التي تولدت اليوم لديه بطقه التي تخيل ذات يوم أنها ستتولد اليوم عنه.

أحياناً حين يمر أمام الفندق يتذكر الأيام المظلمة التي كان يمضيه فيها مريته هذه المسافة في رحلة حج. لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن تتلباه الكتابة التي ظن أنه سيتجرها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحيا. لأن هذه الكتابة التي تخيلها مسبقاً قبل أن تحدث له هذه اللامبالاة التي وقعت له بالفعل، إنما جاءت من حبه لها. وهو حب لم يعد له وجود.

وإذا أردنا تحليل الزمن في هذا النص، نوجب علينا أولاً أن نقوم بتجزئته إلى مقاطع، ثم نقوم بوضع رقم لكل جزء من هذه الأجزاء التي يتكون منها، بحيث ينظر هذا الرقم الزمن الأصلي للحدث في القصة. إننا هنا أمام تسعة أجزاء في النص يترزعا وضمان زمنيان للقصة هما: ٢ (الآن = اللحظة الستاسيرة)، ١ (ذات يوم = الماضي). وبخس النظر عن الطبيعة التكرارية للأحداث التي يشور إليها طرف الزمان بأحياناً، فإنه يمكننا أن نرجع أجزاء النص إلى أوضاعها الزمنية على النحو الآتي:

الجزء أ يتسق مع الوضع ٢ أحياناً حين يمر أمام الفندق يتذكر الجزء ب يتسق مع

الوضع ١ الأيام المظلمة التي كان يمضيه فيها مريته هذه المسافة في رحلة حج

الجزء ج يتسق مع الوضع ٢ لكنه تذكر تلك الأيام من غير أن تتلباه الكتابة التي ظن أنه سيتجرها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحيا

الجزء د يتسق مع الوضع ٢ لأنه سيتجرها ذات يوم حين يشعر أنه لم يعد يحيا

الجزء هـ يتسق مع الوضع ١ لأن هذه الكتابة التي تخيلها مسبقاً

الجزء ز يتسق مع الوضع ٢ قبل أن تحدث له هذه المبالاة التي وقعت له بالفعل

الجزء ح يتسق مع الوضع ١ إنما جاءت من حبه لها

الجزء ط يتسق مع الوضع ٢ وهو حب لم يعد له وجود

ويمكن أن نصوغ المعادلة الزمنية للعلاقة بين القصة والرواية على النحو الآتي

أ - ٢ - ١ - ٣ - ٤ - ٥ - ٢ - ١ - ٢ - ٢

وهنا نجد أننا أمام حركة زجاجية تماماً،

وعلى الرغم من هذا التحليل الذي تقدم لهذا النص من بعض أعمال بروست، إلا أننا لم نستفد بعد تحليله زمنياً على مستوى التصاق نفسه بين الأجزاء، وعطينا لذلك أن نتبين العلاقات التي تربط كل جزء من هذه الأجزاء بالآخر.

فلذا أخذنا الجزء أ باعتبارها نقطة البداية (ومن ثم فله وضع استقلال)، أمكن حينئذ أن نقول إن الجزء ب استرجاعي. ويمكننا أن نقول إن هذا الاسترجاع ذلكي بمعنى أن الشخصية نفسها تتباه، ولا عمل الرواية هنا أكثر من تقرير الأتكال الحالية التي لتخصيفه وكان يتذكر. وهكذا نرى أن الجزء ب تابع للجزء أ، فهو يوم بكونه استرجاعياً بالنسبة إلى الجزء أ.

والجزء ج يستمر في الرجوع إلى القسم أ ولكن دون أن يكون تابعاً له. ومرة أخرى نجد القسم د استرجاعياً، لكن الاسترجاع هذه المرة يتبناه النص نفسه مباشرة؛ إذ من

بوتيقا الرواية

الواضح أن الرواي هو الذي يتكرر أن الكتابة لا وجود لها، حتى لو كان البطل نفسه يلاحظ هذه الملاحظة.

والجزء ه يعود بنا إلى الحاضر ولكن بطريقة مختلفة جملة وتفصيلاً من الجزء ج؛ لأن الحاضر ينظر إليه هذه المرة على أنه يتبع من الماضي ومن وجهة نظر الماضي؛ إنه ليس مجرد عودة بسيطة إلى الحاضر لكن توقع للحاضر من داخل الماضي؛ وهو توقع ذاتي بغیر خفاء. إن الجزء ه بذلك تابع للجزء د، مثلاً أن تابع للجزء ج؛ بينما الجزء ج له وجود مستقل شأنه شأن الجزء أما الجزء فهو يعود بنا مرة أخرى إلى الوضع أ إلى الماضي على مستوى أعلى من مستوى التوقع في الجزء ه، وهو مجرد عود إلى الوضع لا أكثر ولا أقل وهو عود إلى وضع تابع، والجزء ه كذلك توقع لكنه توقع موضوعي هذه المرة لأن جان الذي ينتمي إلى الزمن الذي انتقضى تتنبأ بأن يتقضى الحب مثلما تنبأ بالكتابة - وليس بالامالة - لفنان هذا السب.

وأما للجزء ح فهو مجرد عود إلى أ، شأنه شأن الجزء و. والجزء ط يشبه الجزء ج في كونه ليس إلا عوداً إلى أ أي إلى نقطة البداية.

بعد هذا التحليل الذي ظهر فيه بعدان آخران هما التبعي والاستقلال، يستبدل جهنوت بالمعادلة الأولى معادلة أخرى، على هذا النحو:

أدب ٢١ جـ ١٥٣ د (٢ هـ) ١ (٢ ز) ح ٢١ ط ٢

وفيها يتيسر لنا أن نرى بوضوح الاختلاف بين الأجزاء؛ أ، ج، هـ من جهة، والأجزاء د، ز من جهة أخرى، فكل منهما نفس الوضع الزمني لكن ليس على نفس المستوى الهرماني.

إن جهنوت بمعنى في تحليل الزمن وتوقعاته في رواية بروست «في أثر زمان مضى» (٣٦) ويبان صور مختلفة لا غير العينة التي تقدمت والتي جمعت أولاً في من العلاقات الزمنية مستحلاً ذلك في الاسترجاعات الذاتية والموضوعية، والتوقعات الذاتية والموضوعية كذلك، والعود إلى كل من هذين الوضعين. وهو يستبدل بمصطلحي الاسترجاع Retrospection

لكن تصادفنا في هذا المجال صعوبة مرجعها إلى استحالة قياس المدة في الرواية، هل هي مدة للقراءة؟ حتى ذلك يختلف من شخص لآخر، وحتى على مستوى الشخص الواحد تختلف مدة القراءة باختلاف الظروف. الأمر هنا بخلافه في الموسيقى مثلاً أو السينما. ولا وجود للدرجة صغراً للنقطة المرجعية التي تصورنا وجودها على مستوى نظام ترتيب الأحداث زمنياً، لأن ذلك سيكون معناه هنا تطابق المدة الزمنية في كل من الرواية والقصة، وذلك مستحيل. وقد يقال إن ذلك ممكن على مستوى الحوار في الرواية، وهو حينئذ الحوار الذي لا يتدخل فيه الراوي بالزيادة أو النقصان. وهنا نبادر إلى القول: إن كل ما يمكن للكاتب أن يخله داخل هذا الحيز - حيز الحوار - هو تقرير كل ما قبل الصليب، لكن لا يمكن الرقود على السرعة التي نطقت بها الكلمات مثلاً أو على الواضحات الصامتة في الحوار التي تتوقف فيها الشخصية عن الكلام. لذلك نستطيع أن نقرر أن هذا المحصر لا يصلح أن يكون مؤشراً زمنياً للعلاقة بين الرواية والقصة.

لكن كما تقول مثلاً عن شخص إه يجرى بسرعة خمسة عشر ميلاً في الساعة، فقياس السرعة على أساس من علاقة عنصر زمني بأخر مكاني، كذلك يمكن أن نقاس للسرعة في الرواية بالعلاقة بين المدة الزمنية في القصة مقبسة بالقراني والتناقض والساعات والآيام والشهور والأعوام، وبين طول النص في الرواية مقبوساً بالأسطر والصفحات وعللنا ستكون رواية الدرجة صغرى الرواية التي تقوم على سرعة ثابتة لا تتغير، لا إنباء للإيقاع فيها ولا إنباء للمدة في القصة والتحليل في الرواية حينئذ ثابتة دائماً.

ومن الصعب تحليل وجود رواية بهذه الصفة لا تتورع للسرعة فيها ومن ثم لا تتورع في الإيقاع، مما يجعلنا ننتهي إلى ملاحظة على جانب كبير من الأهمية وهي أنه يمكن أن تكون هناك رواية بغیر تعديلات على مستوى الترتيب الزمني، لكن لا يمكن أن تكون هناك رواية ليس بها اختلالات إيقاعية.

ويبقى أن يكون معلوماً أنه على مستوى الأحداث الصغرى في الرواية فإن التحليل

والتوقع Anticipation مصطلحين آخرين لهما نفس المعنيين وهما: Analép- sis استرجاع و Prolepsis للتوقع أو استشراف المستقبل، مع استبقاء المصطلح Anachrony للدلالة به على التحريف الزمني بقسمه، إلا أن أهمية تحليل جهنوت للزمن أنه ينتهي فيه إلى نتيجة تجعل لهذا التحليل مغزى وليس مجرد جهد عبثي يمتد في الفراغ المطلق بلا معنى، بل ينسب لأمر الأمر في تداعج تلقى متروكاً كاشفاً على العمل الذي يتعرض طول الوقت لتحليله. يقول: إن أهمية للنص اتكالم على التحريف الزمني في «في أثر زمان مضى» متصلة بالشخصية الاسترجاعية في رواية بروست التي هي برمتها حاضرة في عقل الراوي في كل لحظة من اللحظات، فمعد اليوم الذي أدرك فيه الراوي، وهو سفي على من النشوة، المعنى الجامع لقصته، وهو لا يتوقف أبداً عن الإمساك بكل خيطها في وقت واحد، والتقيض على كل الأماكن واللحظات فيها في وقت واحد، لكي يكون قادراً على إقامة تعدد في العلاقات التشكيبية، بينما: هذا نوع من كلية الوجود، كلية وجود مكانية وزمنية أبعثاً (٣٧).

لكن للتحريف الزمني لا يمكن أن نصل من خلاله رعدة إلى تداعج حاسمة، لأنه لا يصور إلا ملمحاً واحداً من جملة الملامح التي تتصل بالزمن في الرواية. فمن الواضح مثلاً أن تعديلات السرعة - سرعة الأحداث - تسهم في الخروج من أسر الزمنية للرواية شأنها في ذلك شأن الحجازيات التي تتصل بنظام ترتيب الأحداث زمنياً، وهو ما يشكل المحصر الدلالي عدد جهنوت من العناصر الخمسة، وهو عنصر المدة.



الذى يلبس على أساس من بيان للتفصيلات الإيقاعية سيكون كليا غير دقيق؛ لأن زمن القصة يشير إليه بالدقة التي تحتاج إليها. لذلك لا يصلح هذا التحليل إلا على مستوى الوحدات الروائية الكبرى، فلهيبي أولا أن تحدد منذ البداية الوحدات الكبرى التي ستقرر لدينا على أنها كذلك، ثم نقسم زمنها على مستوى القصة. ثم ينبغي ثانياً أن يكون بين أحيادي سجل زمني داخلي واضح ومتناسك ولو على نحو تقريبي. أما الأمر الأول فقد يكون من السهل القيام به على ما يقول جينوت، ولكن الثاني ليس كذلك.

على أن جهنيت جبل المتغيرات الأساسية للسرعة في رواية بروسيت على النحو الآتي:

كومبراي: ١٤٠ صفحة مخصصة لحوالي ١٠ سنوات.

حب سوان: ١٥٠ صفحة مخصصة لحوالي سنتين.

جولبريت: ٢٠٠ صفحة مخصصة لحوالي سنتين.

(هذا حذف سنتين اثنتين)

بابلوك ٢٢٥:١ صفحة لثلاثة أشهر أو أربعة

جيرمانتس: ٥٢٥ صفحة اسكتين ونصف السنة. لكن ينبغي أن نقرر أن هذا القسم نفسه يشتمل على متغيرات واسعة ففيه ٨٠ صفحة أحدث منه يجب أن تكون ساعتين أو ثلاثة، ١١٠ صفحات خاصة بالكلام عن عشاء الدوقة الذي يمتد للنس للعدة الزمنية تقريبا، ٦٥ صفحة عن أسيرة للأمر. بجارة أخرى فإن حوالي نصف هذا القسم مخصص لزمن منه أقل من عشر ساعات.

بابلوك ٢٧٠:٢ صفحة لحوالي ستة أشهر.

ألبرتين: ٤٤٠ صفحة لحوالي ١٨ شهراً، منها ٢١٥ صفحة مخصصة ليومين فقط، ٩٥ صفحة لأهمية موسيقية.

فينيس: ٣٥٠ صفحة لعدة أسابيع.

(حذف على جانب من القموض منه عدة أسابيع على الأقل)

تانسوفي: ٣٠٠ صفحة لعدة أيام.

(حذف حوالي ١٢ عاماً)

العرب: ١٠٠ صفحة لعدة أسابيع، القسم الأكبر منها مخصص لأهمية واحدة (حذف عدة سنوات)

ماتولييه جيرمانتس: ١٥٠ صفحة لعدة ساعتين أو ثلاث ساعات (٣٨).

إن جهنيت ينتهي من خلال هذه القائمة إلى نتيجتين: الأولى أن معدل للتغير يتأرجح من ١٥٠ صفحة منها ثلاث ساعات إلى ثلاثة أسطر منها لثنا عشر عاماً، أو بجارة أخرى: من معدل صفحة واحدة أما محته دقيقة إلى معدل صفحة واحدة لما محته هي كامل من الزمان. للنتيجة الثانية هي ملاحظة التحول الداخلي في معدل السرعة حين نقترب الرواية من نهايتها فيما يمكن أن نوجه في هذه العبارة: هناك إبطاء تدريجي في الرواية راجع إلى الأهمية المتزايدة لبعض المشاهد الطويلة جداً التي تقع في فترة قصيرة جداً. هذا من جهة ومن جهة أخرى هناك تعرض عن هذا الإبطاء يتمثل في مرابان المذهب الذي تزداد درجته. ويمكننا أن نؤلف بين هذين الجانبين مما في عبارة واحدة هي: «انقطاع متزايد في الرواية»، فرواية بروسيت تنجح إلى الانقطاع على نحو متزايد وتغير إيقاعها وتقلبي من مشاهد كثيرة يصل بعضها عن بعض فترات هائلة مما يجعلها تتجهد. على نحو متزايد. عن الدرجة صفر أو الصغار الافتراضى لمعدل السرعة في الرواية.

ولا يقال إن هذا يشير إلى تحول سيكولوجي للمؤلف، لأننا نعرف أن رواية بروسيت لم تكتب على النحو الذي بين أحيادي اليوم. فقد أتت ظروف الحرب في تأخير نشر الرواية، فكان بروسيت لا يتروح عن تضخم النص بالإضافات، وزاد في الأجزاء الأخيرة من الرواية أكثر مما زاد في الأجزاء الأولى منها. لكن هذه الظروف إذا أمكن أن تشرح لنا حشر الرواية بالتفاصيل، فهي لا تشرح حشوها على هذا النحو بالذات. ومن المؤكد أن بروسيت كان يريد منذ البداية هذا الإيقاع القمالي الذي يتناقض بصورة حادة مع سلامة الأجزاء الأولى. كأن ذلك كان نوعاً من مضادة للمسوح الزماني للحوادث لتقديمه بالتسوية للزماني للحوادث التقريبية وكان ذاكرة المؤلف كانت كلما قرب صعيد

بما يحكيه اتجه إلى الذروع إلى الانقضاء والتضخم على نحو بالغ. والطرق التي يتأني بها تنظم سرعة الرواية تتنوع تنوعاً لا حد له تقريباً.

لحين نخرج من سرعة لا نهائية تمثال في مواطن المذهب حيث مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدة زمنية، إلى بدء مطلق يتمثل في الرفقات، حيث يتوقف النص من أجل وصف شيء. وهذا نجد المقاطع الروائية ليس لها ما يقابلها على مستوى القصة من مدة زمنية.

على أن هناك أربع علاقات أساسية في التحولات الروائي لمعدل السرعة، يسميها جهنيت بالحركات الأربع الرواية منها اثنان سبق ذكرهما تقام على طرفي نقيض وهما المذهب Ellipsis والوقفة Pause والانتقال الأخران تترسبانها وهما المشهد Scene أو الحوار (غالباً) الذي يتحقق فيه كما رأينا من قبل نوع من التماثل بين زمن الرواية وزمن القصة، والتفخيص Summary الذي يقع في المنطقة الممتدة بين المشهد والمذهب.

ويمكننا أن نصور معادلة لهذه الحركات الأربع على النحو الآتي:

الوقفة: زمن الرواية = س، زمن القصة = صفر. إذن زمن الرواية لا نهاية له في الكبر بالنسبة لزمن القصة: ز = ∞
الشهد: زمن الرواية = زمن القصة: ز = ز

التفخيص: زمن الرواية، زمن القصة: ز = ز

المذهب: زمن الرواية = صفر، زمن القصة = س. إذن زمن الرواية لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة: ز = ∞
زق (٣٩)

حيث ز = زمن، ر = رواية، ق = قصة، ∞ ما لانهاية.

والمثل الذي يختارونه للاستشهاد به باعتباره من الأمثلة الصالحة على التفخيص، مأخوذة من دون كيشوت وهو:

بداية (أوتاربي) في النهاية أن يستلم الفرس التي سعت بغراب أسمر وأن يكف حصاره للقطعة. ولذلك قام بشن غارة على

بويطيقا الرواية

جانب درامى له دور حاسم على الأحداث. ويضع المشاهد فى رواية بروسيت تجرى على هذا التقليد كرواية الجدة وغير ذلك. لكن هذا مشهد طويلا ليست هذه وظيفتها، وهى خمسة مشاهد تصل إلى ٥٠ صفحة^(٤٠) لها أهمية استهلاكية، فكما يؤمن بدخول البطل مكاناً جديداً أو بيئة مختلفة ويقوم مقام السلسلة بأسرها التى يستفهمها. نحن هنا لا نتعامل مع مشاهد درامية، بل مشاهد من النمط التقليدى أو التصويرى تنطس فيها هوية الحدث تقريباً لصالح التصوير النفسى والاجتماعى. إن هذا التغير فى الوظيفة ينتج عنه تغير فى التسليم الزمنى على جانب كبير من الأهمية. فعلى خلاف للتراث الروائى الذى يطر فيه المشهد تقريباً من كل ما يعترض مسراه من وصف أو تحريفات فى الزمن، نرى المشهد عند بروسيت يزدى فى الرواية دوراً شديداً. على حد تعبير جيهنتن - بدور المخذلة التى تجمع حولها أصحاب البيت، أو هو بمثابة القلب المغناطيسى الذى يجذب إليه من المعلومات ما يضافه تضاضف والوقائع العابرة، إن المشهد يعضف بالاستمراريات بكل أنواعها والاستمراريات والوقائع والوصف والتكرار والآن الوضوح المصحح الذى يقوم بها الراوى وغير ذلك. وكل ذلك قصد به جمع بقية من الحوادث والآراء قادرة على أن تغطى هذا المشهد أهمية على مستوى استبدالى Par-adigmatic صرف. والمشهد الأخير منها ذو طبيعة تكرارية. ولغات السرد التى تدور كما لو كانت متعلقة عما يشبه الهمم البركانية الوصفية الحوارية، أهد شيء عن المعايير العادية للزمن الحوارى، بل أهد شيء عن كل ما عرف من الزمن فى الرواية، ويمكن تشبيهها بما نراه فى افتتاحيات الفلاس La Valse من مقاطع لحنية تظهر خلال غلالة متباينة من الإيقاع والهارموني. لكن المتباينة هنا - أى فى الرواية - على العكس من ذلك؛ فهى ليست فى المقاطع الاستهلاكية كأنما أرادت الرواية آخر الأمر أن تتلاشى فى هذا المشهد لتغير تدريجياً وأن تتركه جواً من التامل المشوش المبهم عن صعد - جواً من التامل فى اختفائها هى نفسها^(٤١).

على فراش المرض. وأقرب الظن أن ذلك كان فى بداية الصيف. ونجد الرواية بعد ذلك تبعدنا بهذه الكلمات: «بالرغم من أن ذلك كان فى فصل الصيف فى أحد أيام الأحد...» فالحنف هنا واضح. والفتنل فى ذلك راجع لتلك الإشارة التاريخية التى جاءت فى النص. لكن هذا الموضع بالذات من أكثر المراتع الصامتة التى يكتنفها الإبهام فى الرواية برمتها. وإذا أضفنا إلى ذلك أن موت الجدة كان إلى حد بعيد ضرورة من موت أم المؤلف، ظهر لنا أن هذا الحنف لا يخلو من معنى. وهناك ثالث الحنف الافتراضى، وهو الحنف الذى يستحيل تحديد مكانه على الإطلاق والذى تنبيهه بعد حادثة يسرجمها النص كالتحفة إلى أمانها أو الألب أو هولندا أو الخدمة العسكرية.

إن هذه معايير تقليدية فى دراسة الرواية، ولكن أهميتها فى دراسة رواية بروسيت إنما ترجع لما نتخنا من القدرة على تحديد المواطن التى يتجاوز فيها العمل عن عمد أو عن غير عمد هذه المعايير تحديداً دقيقاً.

وإذا جئنا لدراسة المشهد أو الحوار، فإنه يمكن القول: إن نص بروسيت برمتها إنما هو مشهد بالسنى الزمنى للكلمة الذى حددناه فيما سبق، إننا نعرف فى التراث الروائى التناوب بين التلخيص المشهد أى بين السرد والحوار. وهذا أمر لا وجود له هنا. قبل ما رسول بروسيت كان للذبان فى إيقاع الرواية بين المشهد التفصيلى والتلخيص يعكس ذلكما تساوى بين الدرامى وغير الدرامى - كان الإيقاع الحقيقى للتراث الروائى - على نحو ما نرى فى مقام بوقارى - فى التناوب بين التلخيص الذى هو جانب غير درامى من النص وبين المشهد الذى هو

حب الذات لديها بالكلام على جمالها؛ فليس هناك شيء يقهر البروج المشيدة لغزور المرأة الجميلة ويجعل عاليها سافها بهذه السرعة، مثل شلق هذا الغرور نفسه. وفى الحقيقة لقد سعى سبواً دائماً إلى تفويض مسخرة استقامتها بمثل هذه الأحمال التى لم تكن كامبلا لتصمد أمامها حتى لو كانت مصفوعة من نحاس. بكى لوتاريو وتصنع وأخذ على نفسه الوعد وشلق وأقسم بالله فى حماس حار وعلام على صدق الشعور حتى لتتصر على عفتها وتحقق له النصر الذى كان أهد شيء عن تروقه وأخذ شيء هو رغبة فيه.

وتكاد راية بروسيت فى المراحل الأخيرة منها تخر من التلخيص تماماً. فالرواية لا تجرى على النحو الذى تصادفه فى المراحل السابقة منها حيث كنا نجد ثمة فترات قليلة أو صفحات محدودة عن أيام كثيرة أو شهور أو سنين بغير أن يكون ثمة تفاصيل.

وأما الوقفة pause فمشهور بها بروسيت. وهذا راجع بالطبع إلى كثرة استمرارياته كوصفه أشجار الفوخ فى بعض مواطن من الرواية ووصف نافورة الأميرة إلخ. ولكن ذلك لا يزدى إلى إبطاء إيقاع الرواية، بل العكس هو السليم، فرواية بروسيت لا تتوقف عند شيء إلا كان هذا التوقف يناظره توقف آخر على مستوى التامل الذى يقوم به البطل نفسه. ومن ثم فإن المقطع الرصنى لا يحاشى أبداً للزمن الذى مرجعه إلى القصة.

أنواع الصنف عند بروسيت يمكن تلخيصها فى ثلاث صور: المحذوفات الصريحة التى تدل عليها الرواية بوضوح كما فى قوله مثلاً: «كنت قد وصلت حيال جيلبرت إلى حالة من اللامبالاة التامة تقريباً حين ذهبت إلى بابلج مع جحتى بعد ذلك بعامين، وقوله «مرت سنوات طويلة»، «مرت عدة سنوات» إلخ. والمحذوفات الضمنية التى يستنبطها القارئ من خلال تنبيه لوجود ثغرات فى التسلسل الزمنى أو فجوات فى إيراد الرواية. فمن نعلم مثلاً أن مارسيل عاد إلى باريس وإلى حجرة التى كان سقفاها منخفضاً، ثم نلقاه بعد ذلك فى شقة جديدة ملحقة ببيت فى المدينة، مما يتضمن حذف عدة أيام على الأقل وربما أكثر من ذلك. كذلك فى حادثة وفاة الجدة التى تركناها

والنمط الثالث من العناصر الخمسة التي يتناولها جينيت في دراسة الرواية هو ما يسميه محل التردد Frequency، والبحث هذا جار أيضاً على مستوى العلاقة بين الرواية والقصة، فقد يتكرر التعبير في النص مرتين أو مرات عديدة، قد يقول النص مثلاً: وهذا أمر ليس ثمة ما يحول دونه على حد تعبير جينيت: جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس، جاء محمد مساء أمس. هذا تكرر على مستوى الرواية فقط، لأننا لو بحثنا في القصة لوجدنا الحدث وقع مرة واحدة. وإذا فالتعبير يتكرر والمحادثة لا تتكرر. وهذا أحد أنماط أربعة للعلاقة القائمة بين الرواية والقصة من جهة التكرار. وهذه الأنماط رابعة إلى حاصـل ضرب اثنين في اثنين: فالتعبير قد يتكرر أو لا يتكرر، وكذلك المائدة نفسها قد تتكرر أو لا تتكرر. فالترواية يمكن أن تخبرنا مرة واحدة بما لم يقع سوى مرة واحدة، وأن تخبرنا خمس مرات بما قد حدث خمس مرات مثلاً، أو تخبرنا عدة مرات بما لم يحدث غير مرة، أو تخبرنا مرة واحدة بما حدث عدة مرات.

فالإخبار مرة واحدة بما حدث مرة واحدة، كان نقول مثلاً: نمت مبكراً أمس. وهذه الصورة من واحدة للتعبير التي تتلقى بوحيدة الصوت المنكبي هي أكثر الصور شيوعاً وأقربها إلى القياس بما لا مجال معه للمقارنة. ويتركز جينيت أن يوضع لها اسم. ويقترح لذلك مصطلحاً يسموه على غرار المصطلحات اللغوية وهذا المصطلح هو sin-gulative، على غرار superlative مثلاً، وربما ترجمناه بالنمط العادي.

ثم يأتي النمط الثاني وهو للتعبير عما حدث عدة مرات بطله من مرات الإخبار، وذلك كأن نقول: نمت يوم الاثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكراً.. إلخ. وهذا النمط من التكرار - إذا نظرنا إليه من جهة معاملة علاقة التكرار بين القصة والرواية - يظل في حقيقته كالنمط السابق أي singulative، لأن التكرار في الرواية يظل تكرر في القصة. ولذلك يحدد للنمط الذي أطلق عليه singulative بتساري عدد مرات الحدوث في كلا الجانبين أي الرواية والقصة، وليس بعدد المرات وحدها.

وأما النمط الثالث، فهو الإخبار عما حدث مرة واحدة عدداً من المرات كالمثال الذي تقدم أولاً، وكقولك: نمت بالأمس مبكراً إلخ. بدت أقرب إلى أن تكون افتراضاً محضاً ليس له علاقة بالإبداع الأدبي، لكن جينيت يتكرار أن بعض نصوص المحادثة تتبنى على هذا للتكرار. وهو يضرب مثلاً على ذلك بحادثة موت أم أربعة وأربعين في بعض أعمال روبا - جرويه السمسرة بالفيرة هــ jalousie، كذلك فإن رواية القرن الثامن عشر المكتوبة على شكل رسائل لم يكن غريباً ذلك عليهما. وهذا النمط من الرواية الذي يتكرر التعبير فيه دون أن يكون له ما يقابله من تكرار على مستوى الأحداث يسميه جينيت الرواية المتكررة Repeating Nar-rative.

ثم عدنا أخيراً للنمط الرابع للقيام على الإخبار مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة. فإذا كان للنمط الثاني يقرر على تقرير ما حدث أكثر من مرة بعدد مماثل من للتعبير: نمت يوم الاثنين مبكراً، ونمت يوم الثلاثاء مبكراً، ونمت يوم الأربعاء مبكراً إلخ، فإن ههنا مجالاً لتدخل النمط الرابع بالاعتماد على الحذف واستخدام بعض الألفاظ مثل: كل يوم، طوال الأسبوع، كل أيام الأسبوع.. إلخ وحينئذ فالصورة التي من هذا النمط تكون هكذا: نمت كل أيام مبكراً كل أيام الأسبوع. فليس ثمة تكرار على مستوى الرواية. وللعقيدة أن هذا النمط هو ما تلجأ إليه الرواية في الواقع اللهم إلا في حالات أسطوانية متعددة وهذا النمط يسميه جينيت بالرواية التكرارية Iterative وهي من النصوص الدرامية القديمة التي يمكن أن نجد أمثلة لها في ملحمة هوميروس كما يمكن أن نجد لها أمثلة كذلك على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية وكذلك رواية المودرنية.

لكن المقاطع التكرارية في الرواية الكلاسيكية كانت تابعة في وظيفتها - ربما حتى بنزاهة - للمشاهد القائمة على النمط الأول الأحادي singulative، هذه المشاهد كانت المقاطع التكرارية بمثابة الخلفية أو الإطار السطوحي لها. ومن ثم كانت الوظيفة الكلاسيكية للرواية التكرارية قريبة من وظيفة الوصف في كونها في خدمة الرواية بما هي رواية أي بما هي رواية أحادية. وأول رواي

أخذ على عاتقه تمييز الرواية من هذه للتعبية هو فلوبير في مقدم برماني، فالنصوص التي تروي حياة إيمما Emma في الديور مثلاً أو أيام الخمس التي كانت تعيشها مع ليو Leon أو غير ذلك، كان لها استقلال غير عادي، لكن لم ينجح لأي عمل رواي أن يستعمل النمط التكراري أو لنقل الرواية التكرارية استصصال برماني لها في روايته «في إثر زمان مضى».

إن الأقسام الثلاثة الأولى من رواية برماني يمكن بغير مبالغة أن تكون أقساماً تكرارية في أساسها. وقد وجد جينيت عن طريق الإحصاء ٢٦٥ صفحة منها - أي من هذه الأقسام الثلاثة - ذات صفة تكرارية في مقابل ٢١٥ صفحة ذات صفة أحادية، ثم تسود الصفة الأحادية ابتداء من الجزء الرابع. غير أننا لنحظ مع ذلك أقساماً تكرارية عديدة تسود من هذا الموضع حتى النهاية. هذا صفة ملحوظة بوجود فقرات داخل المشاهد الأحادية ذات طابع تكراري، كما هو الحال في بداية المشهد الذي أقدم في بيت الدوقة، حيث تروي جملة اعتراضية مستدة امتداداً طويلاً للكلام من فطنة جوسمونت. وحينئذ لنحظ أن المجال الزمني الذي يغطيه الجزء التكراري يمتد حتى يتجاوز المجال الزمني للمشهد الذي أقدم عليه، فالمجال التكراري يمتد - إلى حد ما - نافذة على الفقرة الزمنية التي يسميها جينيت خارجية External، ويطلق على الأجزاء الاعتراضية التي من هذا النوع - لذلك - اسم التكرارات الخارجية أو التي تعنى تجميعها generalizing itera-tions.

وهناك كذلك التكرار الداخلي inter-naliteration وهو الذي يمتد طول فترة زمن المشهد فقط، وليس أطول منها. والأسئلة على ذلك يتكررها جينيت في موضعها (٤٢).

هذا ويمكن أن يشتمل مشهد واحد على التكرار معاً، أي على التكرار الداخلي والخارجي كذلك.

وهناك كذلك نوع آخر من التكرارية التي يسميها جينيت التكرارية الزائفة pseu-do-iterative أي التي ليست في حقيقتها كذلك، لكنها قصد منها المبالغة، ولذلك فهي

بويطيقا الرواية

ويعرف أين ومتى يستعمل رويتهن مرة أخرى. الفتيات الشابات على العكس من ذلك يخشين في أيام، ليست محددة على وجه اليقين:

أما ولست أعرف سر تخبين، فقد سعت إلى معرفة ما إذا كان ذلك شيئاً ثابتاً ومبرراً. ما إذا كن يخفين كل بضعة أيام، أو إذا كان ذلك مرتبطاً بحالات الطقس، أو أيام الأسبوع وتخلت نفسي مكان أصدقائهن وهم يقولون لهن: «إننا لم تكن هنا منذ بضعة أيام؟ حقاً لم تكن هنا؟ آه كلا بالطبع لم تكن هنا. والسبب أن ذلك كان يوم السبت. إننا لا نأتي يوم السبت مطلقاً لأن، لكن ربما لم يكن ذلك اليوم القاتل محذوفاً بيوم السبت، ولعل الأمر راجع إلى الأحوال الجوية أو ربما غير ذلك. كم من الملاحظات التكرارية التي تحتاج إلى صبر وثبات يجب على المرء أن يجمعها...» قبل أن يجعل هذه القوانين واضحة وذلك على حساب معاناة مؤلمة طويلة.

إنه بحث يتشرف لمعرفة قانون يتكرر على أساسه وقوع الأحداث. لكن ربما كان أكثر ما يتميز به هذا النص أن هذه المعادة التي صارت الموضوع المفضل لأدوار من الصور والصوت والمزج والدرار، قد تكون نواة صالحة لسلسلة من الحكايات الأسطورية (أو كان لأحد منا عقل ملمح، على حد تعبير النص - هذا الانتقال الذي نعرفه في التراث الكلاسيكي من المفقوس إلى أسطورة تفسيرية - أو تصويرية لها. ولهم هذا هو العلاقة بين الرواية التي نلهم وبين المعادة المتكررة التي هي غيابة حادثة يهمن من الصمتي. وليس هذا كل ما في الأمر. فهذا الطقس (أي الشعيرة) ثم الفرج عليه مرة عندما زار العائلة زائر متطفل فوجد العائلة على مائدة الغداء قبل موعد الغداء المعتاد بساعة مما أربكه وجماعه إجابة رب البيت عن ذلك «إن اليوم يوم السبت كما ترى».

والحكاية التي صارت فرانسوا تحكيها حولت هذه المعادة المفردة التي لم تتكرر إلى إعادة، وأصبحت هذه الحكاية تتكرر كل يوم السبت:

وكانت. وهذا ما يزيد استمتاعاً. تطلب في الحوار مستعجلة إجابة أخرى ترد بها على الزائر الذي لم تكن كلمة يوم السبت تفرح له شيئاً. ولم تكن نحن نعرض

عكس ذلك حساس بغطرته تجاه فردية الأسكن، وهذا للتقابل بين الفردية في حماسيته بالمكان والتكرارية في حماسيته بالزمان تظهر مثلاً حين يتحدث عن بعض المناظر لطيفية فيقول: «هذه المناظر التي كانت فرديتها أحياناً ترمطني في أحلامي بالليل بقوة خيالية». هذا نجد فردية المكان التي يجبر عنها تصويراً ظاهراً تهاور تكرارية الزمان التي تظهر في استعمال الطرف «أحياناً، الذي يدل على تكرار الوقوع. ونجد هذا التقابل نفسه كذلك في القطعة الآتية، حيث تلمس فردية الصباح الصبح المتلون لصالح الصباح العالي»:

لأنني كنت قد رفعت أن أثرق بعواسي تلكمة هذا الصباح المفردة، فقد استمتعت في مخفولي بكل صباح مشابه، كان أو سيكون، أو بعبارة أكثر دقة بنمط معين من الصباح كل تلك الصبغات التي هي من نفس اللون ليست إلا طيفه العابر الذي عرفته في الحال! ذلك أن الهواء الرقيق هب على الكتاب فانتفتحت صفحاته من تلقاء نفسها على الصفيحة المنشودة ووجدتها واضحة أمام عيني حتى أمكنني متابعتها وأنا في سريري، إنها إنجول اليوم. ما هذا الصباح العالي عقلي بمحيقة خالدة جارياً على نمط صباحات تخبين، وأعدائي بالهجرة^(٤٤).

وهذا شيء آخر يميز التكرار عند بروست، فليس يكفي أن تقع المعادة أكثر من مرة، بل لابد من البحث عن قانون يورقها على نحو منظم، ففي الزيارة الأولى للبطل في باليك قبل أن تصبح صفة وليقة بالفرقة الصغيرة، يقارن مارسيل بين تلك الفتيات الشابات اللاتي لم تزل عادتهن مجهولة له وبين تاجرات الشاي الصغير اللاتي يرفهن حق المعرفة

لنوع من ألوان التجارب وصورة بلاغية تستعملها الرواية الكلاسيكية تتطلب ألا تحمل على المعنى العرفي. فمتدما تقول الرواية كان ذلك يحدث كل يوم، فمعنى ذلك أن شيئاً يشبه ما حدث اليوم هو الذي يحدث كل يوم، لأن ما حدث اليوم لا يسبيل إلى استعادته، وإنما وقع حدث آخر يشبه به. وهذا يشبه قطار الساعة الثامنة وهو المثل الأثور عند سويس، فقطار اليوم ليس هو قطار الأمس، ومع ذلك نقول ركبت في قطار الساعة الثامنة، ذلك أن كل حادثة لها خصوصيتها وتعبيرها الذي يذكر جهلوت من سرها تنص وهو «ما سعادته قبل مائة مرة، لا مرة واحدة».

لكن التكرارية الزائفة في رواية بروست وتختلف عن التكرارية الزائفة في الرواية الكلاسيكية. فإذا كانت ثمة محض مجاز، فهي عند بروست مقصود بها أن تعمل محملاً حرفياً بجزر المستحيل أو غير الممكن؛ فأحياناً يربط بروست بين مشهد تكراري وشبه يتدرب عليه هو بطبيعته أحادي sil-gulative، كما يظهر ذلك في الجزء الذي تخبرنا الرواية فيه أنه «في كل يوم من أيام الأربعماء كان البطل يلتزم حب مدام فيردان Verdurin وأعصابها من أول نظرة، وكان يحدث هنا (يلتزم إصباحها من أول نظرة) قابل لأن يتجسد ويذكر، وذلك مخالف لطبيعته مخالفة تامة. وقد يقال إن هذا سببه راجع إلى المسردة الأولى التي كتبها بروست والتي يلتزم أنه تسي أن يعمل فيها من بعض الأفعال. لكن جوهيت يقول: «أصبح من هذا أن نقرأ مثل هذه الصبغات على أنها دليل على أن الكتاب يعيش أحياناً مثل هذه المشاهد بمقدد يطمح يلمس الفرق الذي يحدث استعمال هذا الفن أو ذلك. وإن هذه التفسيرات فيما يبدو على عكس عند بروست نوعاً من الانتشاء بالصيغة التكرارية»^(٤٥). وهذا يفرقنا بأن نوطه بلمح من الصلاح السائدة في تفكيره وهو الشعر الحاد بالعادة والتكرير والتشابه بين اللحظات، فاللحظات عند بروست مثل ميلا قويا إلى التشابه والاختلاف بعضها ببعض.

وإذا كان البطل عند بروست قليل الحساسية تجاه فردية اللحظات، فهو على

أنها طويلة طولاً كافياً، بله أن نعرض على
العزيد والتبديل في الكلام، وكذا نستعطفها
بقولنا: قد كان هناك ما هو أكثر من ذلك
حين حكيتها أول مرة.

لم يترك للراوي هذا شيء غير التعامل
مع هذا الحصر من خلال الصيغة التكرارية.
تكرير الحادثة المخالفة Deviant وفسق
الصيغة الأتية: حادثة مفردة. نص متكرر
رواية تكرارية، فمارسول يحكي مرة واحدة
كيف أن فرانسوا كثيراً ما حكى ما لم يحدث
غير مرة واحدة، وهذا أول مظهر لروح
الملحمة.

بقيت لنا كلمة عامة فيما يطلق بدراسة
الزمن في الرواية ويصفه خاصة رواية
بروست «في إثر زمان مضى، على نحو ما
تسأل في جيبوت في كتابه، فالظاهر
الثالث التي درسناها حتى الآن: للترتيب
والمدة ومعدل التردد، تتصل فيما بينها
اتصالاً وثيقاً، وإذا كنا قد تناولنا كلا منها
منفصلاً عن سواه، فإن ذلك إنما كان بغرض
الدراسة ليس غير. الاسترجاع في الرواية
الكلاسيكية مثلاً، وهو وجه من وجوه التتابع
الزمني فيها، كثيراً ما يأتي على شكل
تلخيص، وبالتلخيص كما تبين في الصفحات
الساحية أحد مظاهر المدة أو السرعة أو
الإيقاع في الرواية. كذلك فإن التلخيص
كثيراً ما يقتصر بالتكرار وهو وجه من وجوه
معدل التردد في الرواية كما نعرف، ومثل
ذلك يقال في الوصف، أما الحذف فقد ذكر
جسولوت أن هناك صوراً تكرارية له وذكر
منها مثلاً فصول الشتاء التي كتبها مارسيل
في باريس خلال فترة كومبراي. فالكاتب قد
أسترب عن ذكر أي شيء يطلق بهذه لفظة،
وتكرر ذلك منه في كل شيء يسلط بهذه
اللفظة، وتكرر ذلك منه في كل شيء يحسنه
الجل في باريس. ثم إن الحذف التكراري
كما هو وجه من وجوه معدل التردد في
الرواية، له كذلك تأثير على التتابع الزمني
فيها، وله كذلك تأثير على المدة.

وهكذا يمكننا القول في النهاية إنه
لا يتسنى لنا أن نحدد البوصلة الزمنية للرواية
إلا إذا نظرنا في وقت واحد سمياً في كل
العلاقات التي تعاضد بين الزمن في الرواية
والزمن في القصة التي تحكيها.

وقد لاحظنا كذلك في الصفحات
الساحية أن تحريفات الزمن الأساسية في

رواية بروست تأتي جميعاً في مستهل
الرواية، حتى يأتي موضع تنتهي فيه الرواية
إلى نوع من التوافق المام مع تداعج الزمن
على مستوى القصة. وقد ارتبط هذا الجانب
الفصل بتداعج الزمن بهاتين آخر يحصل
بمعدل التردد، وهو وحدة الصفة التكرارية
في نفس القسم من النص. إن التحريف
للزمني للتحريفات يتفق مع طبيعتها
الاستاتيكية في أنهما يتجانسان كليهما من عمل
الذاكرة التي ترد للفرات المتعاقبة التي يأتي
بعضها وراء بعض إلى حقب متزامنة أو
متجاورة كأنها وقعت في وقت واحد معاً،
فهى ترد الأحداث إلى لحظات، وهي حقب
ولحظات ترتبها الذاكرة وفق نظامها هي
وليس نظام الحقب أو اللحظات، وإذا فُضِل
التذكر التي تقوم به الذات التي تتوسط بيننا
وبين العالم هو عنصر في تحرير الرواية من
عقال الزمن على مستوى القصة في مجالين
يتصل بهما بعض، هما التحريف الزمني
والتكرار الذي هو صورة أخرى من مسور
التحريف الزمني أشد تعقيداً. لكن ابتداء من
الجزء الرابع في الرواية تعود إلى الدروب
التقيدية التي تسلكها الأعمال للرواية،
متمحلاً ذلك في استرداد الترتيب الطبيعي
للتتابع الزمني وبهمة للسنة الأمانية
gulative في الوقت نفسه، وهما حصيران
يرتبطان معاً بالاخفاف التدريجي للسوق
التذكرى ومن ثم بتحرير القصة من عقال
الرواية هذه المرة واسترداد سيادتها عليها
مرة أخرى، حتى إن السور - على حد تصوير
جيبوت - ليفضل الاضطراب الزمني الحادث
على نحو من الدقة والطلب والبراعة في
القسم الثاني من الرواية على ما هو موجود
في القسمين الرابع والخامس وغيرهما. لكن
هذه الأقسام تصود فيها تحريفات في المدة
(الزمن من الحذف بالغة) ثم تعد تابعة من
الذات التي تتوسط بيننا وبين الواقع، لكن
تأتي مباشرة من الراوي الذي تجدده. وقد
نقد صبره واستبد به الكرب رغبة في أن
يقطع للشاهد الأخيرة وأن يقفز إلى المرحلة
النهائية من روايته التي ستعده الكينونة آخر
الأمر وتعمل لخطابه شرعية. ومضى ذلك
أننا نفس هذا نوعاً آخر من الزمن لم يعد هو
زمن الرواية، لكنه يتحكم في أمن الرواية في
المرحلة الأخيرة منها، ذلك هو زمن النص
نفسه.

إن لدينا ألقافاً ثلاثة تستعمل في مجال
تحليل الزمن في الرواية، وهي أدوات
التحريف التي تشير إليها الكلمة Inter-
polations، وهو تعريف على مستوى
ترتيب الأحداث في الرواية. وأولاً أخرى
من التحريف على مستوى المدة، وتستعمل
له أحياناً كلمة Distortions، وأولاً أخرى
التكثيف الزمني Temporal condensa-
tions التي تتصل بمعدل التردد والتي
تتمثل في عبارات التي تدل على تكرار
الحدث مثل كل يوم، دائماً، أحياناً إلخ والتي
يطلق عليها Iterative syllepsis. وإن
فمن الواضح أن هذه الألقاف الثلاثة لتطبق
على الأنواع الرئيسية الثلاثة لتحريف في
الزمن التي تناولناها حتى الآن. وبروست -
على الأقل حين يكون على وعى بها - دلم
التحرير لوجدها في روايته بتجارب واقعية
(في إطار مفهومات قديمة تفل تحيا معه)،
كأنه ذهب إليه من أن السبب من وراء ذلك
الاهتمام بحكاية الأشياء على نحو ما شت
معايشها خلال الزمن، والاهتمام بحكايتها
على النحو الذي تم تفكرها عليه بعد العادة،
وإنما للتحريف في ترتيب الزمن في الرواية
هو حيناً راجع إلى الوجود نفسه، وحيناً هو -
راجع إلى الذاكرة التي تتصاع لقرائين أخرى
غير قرائين الزمن. والتجارب التي مستوى
الإيقاع أو السرعة Tempo هي كذلك من
عمل الحياة حياً، وحيناً هي من عمل
الذاكرة أو بالأحرى من عمل السوان.

ونظراً في بعض عبارات بروست التي
جاءت في مواضع متفرقة من روايته:

«ذلك أنا كثيراً ما نجد يوماً في لفصل
من فصول السنة قد قل طريقه وأتى إلينا
من فصل آخر، جعلنا نحس في ذلك الآخر
..... ثم يتقدم هذه الرقعة للفتحة من
فصل آخر لمن فصول الكتاب» مقدمة جداً
أو متأخرة جداً، على غير ترتيبها الأصلي،
في أجمدة السعادة للقرائية ترتيباً مختلفاً. «في
إلر زمان مضى ١٩٢٥/١، والأمر أن فترات
مختلفة من حياتنا تتقاطع بعضها مع
بعض» ١٩٢٦/١. «حياتنا إذ لا نعيش
بحرمان الأحداث وفق تسلسلها، مقعمة الكثير
جداً من التحريفات الزمنية في مجرى أيامنا
(١٩٤٨/١)» (٤٥).

إن جيبوت يرى عند بروست تناقضات
وتوافقات من شأنها أن تجعلنا نحمل من

بويطيقا الرواية

بمحبها أو من سواها. وهذا هو بالمنضب ما تهدف إليه المسئلة التي تقع تحت عنوان الصيغة الروائية Narrative mood.

إن الرواية قد تزود القارئ بتفاصيل أكثر أو بتفاصيل أقل، وبطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ويتروك على ذلك أنها تقع من الشيء الذي تحكيه على مسافة أقل أو مسافة أعظم، ثم إنها قد تؤثر أن تقدم المعلومات التي تقدمها على أساس ما تبغله شخصيات القصة من معرفة، بأن تكتبي - أو تبدو كأنها تكتبي - وجهة نظر إحدى الشخصيات، وهذا تجد الرواية إذا قيسمت إلى القصة لتتخذ هذا المنظور أو ذلك. وهكذا يكون لدينا شيان: المسافة، والمنظور perspective. وهاتان هما الوسيطتان الأساسيتان للتحكم في الصورتان الروائية قف أمام لوحة وانظر: إن الصورة التي تأتي إلى عينك منها تتعرف من جهة الدقة على المسافة التي تفصلك عنها، ومن جهة المساحة أو الاتساع أو التقدير على وضئك من اللوحة أي ما إذا كان يمتدح بولك وبذلك شيء يحول دون رؤية جزء منها ويسمح برؤية جزء آخر.

أما عن المسافة، فيبدو أن أفلاطون كان أول من تناول هذه المسئلة في جمهوريته حيث يقوم بين مسئين للقص. هذا التقابل يهض على أساس ما إذا كان الشاعر نفسه هو الذي يتحدث، دون أن يحاول - حتى - أن يوحي لإبدا أن شخصاً آخر سواه هو الذي يتحدث. وهذا هو القص الخالص pure narrative، أو ما إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصاً آخر هو الذي يتحدث. أي كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية أو تلك، ونحن هنا نكون بإزاء ألفاظ منطوقة. وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ المحاكاة mimesis.

ولكي يصور أفلاطون هذا الفرق بين الآخرين يعتمد إلى قطعة من كلام هوميروس فيغيرها من المحاكاة إلى القص أو للسرد الخالص. هذه القطعة تقع في نهاية المشهد الحادث بين كريسيون Chryses والأثينيين. وهو عند هوميروس قائم على أساس المحاكاة، أي محاكاة كلام الشخصيات في أسلوب مباشر أساسه الدراما. لكن يتحول على يد أفلاطون من مشهد درامي إلى كلام رواي سردي يتدخل فيه الراوي فيصوره كلاماً غير مباشر، ويقع مع

إن البطل بروسست - كما نطم - كرس نفسه للبحث عن شوتين معاً وإلهام بهما: زمن خارج حدود الزمن Extra temporal وعن الزمن في صورته المحمسة، إنه يريد أن يهني خارج الزمن ويدخل للزمن معاً. رأياً ما كان مفتاح هذا للفرز الأنطولوجي، فقد نرى الآن على نحو أفضل كيف أن هذه الشلية المنطوية على التناقض لها في رواية بروسست وجود فعال وكيف أنها تتحدو عليها محتلاً ذلك في تعريفات الترتيب وتصريفات المدة Distortions وألوسان للتكثيف condensations. رواية بروسست هي بلا شك - كما تصرح هي بذلك - رواية زمن ضاح ووجد مرة أخرى، لكنها كذلك. وربما بصورة أشد فخاه - رواية زمن أمسك به يتم إيقاعه في الأسر، ثم على أمر غاية في اللطافة قلب رأساً على عقب أو بحارة أفضل حرف تعريف. هي لعبة خلقها الرواية من الزمن، ولعبة تلعبها الرواية مع الزمن. كذلك وإنها لعبة مفيدة (٤٧).



والفردة الرابعة من المفردات التي يدرس جييت في ضوئها مسئلة العلاقة بين الرواية والقصة هي التي يطلق عليها Mood أي المصيفة، والفراد بها هذا صيغة للفعل. فهذه اللقطة مأخوذة من مجال «النحو»، وصفة خاصة نحو الأفعالي. وتعرينها في بعض السعاجم أنها «اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدد تأكيداً أكثر أو تأكيداً أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي يطر منها إلى الحياة أو إلى الحدث» ويعرل جييت على أمعية هذا للتحريف واتصاله ببحمه في للرواية. فأفاره يمكنه أن يعك الشيء نفسه أكثر أو يحكه أقل، كما يمكنه من وجهة نظر

التسليم بهذه التبريرات الاسترجاعية. ويرى أن دور المحلل ليس الرضا بالتبريرات ولا الجهل بها كذلك، لكن في الكشف عن التقية ومعرفة ما إذا كان التبرير الذي يقال يقوم في العمل الفني بوظيفة استمطيقية. ومن ثم يمكننا أن نقول على طريقة شلوفسكي إن التكرار عدد بروسست ملا هو في خدمة السجاز Metaplor وليس المكس، وأن الفجوات في الذاكرة الانتقالية إنما هي من أجل أن يستهل المقطع الروائي المتصل بالطفولة بـ «دراما الذهاب إلى الفرائ»، وأن البطل يحوقف مرتين للإقامة في العيادة العلية حتى يتوحي للراوي موضعين لطيفين للحذف إلخ. إن بروسست نفسه قرر بوضوح مرة واحدة على الأقل حين قال:

سأركز انتباهي، بعد أن أخرج جانباً مسئلة القيمة value التي أضوها إلى هذه الذكريات للشاعورية التي أقوم عليها في السجد الأخير لنظريتي في الفن بأسرها، على الجانب التألفي compositional المضمض للمسألة، وسأوضح أنني لكي ألتقل من مستوى آخر لأجأ إلى استعمال حقائق الواقع، وإنما إلى شيء أجد فيه درجة أعظم من الشفاء والأممية بروسست حلاقة وصل، ألا وهو النظارة التي تسمى للذاكرة. وأقول الآن كتاب.... نشأتوبران وكتاب.... ليجرار دى نرفال، وسوف تجد هذين الكاتبين العظيمين اللذين تسببت المادة في تجريدهما من الذراء والخصوية بتطبيق التفسير الشكلي المنابع في فكيتيه عليهما، كنا بألفان تماماً هذه الطريقة في الانتقال المفاجئ (٤٨).

لكن جييت لا يبدو راضياً عن جميع كلام بروسست ويتقده بقوله: إنه لم يبين لنا كيف أن التفسير الشكلي المبالغ في شكيتيه يؤدي إلى التجريد من الذراء والخصوية. ويقول إن بروسست نفسه برهن على خلاف ذلك بما بينه ملاح عن فلووير من أن استمالا بعينه لبعض أزمنة الفعل، وكذلك استعمال بعض الضمائر وحروف الجر قد أدى إلى تجديد رؤيتنا للشيء بنفس الدرجة تقريباً التي جدت بها مقولات الفيلسوف الألماني كانت لدينا نظريات المعرفة والنظريات التي تتعلق بحقيقة العالم الخارجي. إن الرؤية vision من مسئلة يمكن أن يكون مرجعها كذلك إلى الأسلوب والتقنية.

اللمحاضرة كذلك التكليف. وهذا هما الممجان للثان يميزان النص الخاص الذي يقع في الطرف المقابل للمحاكاة. فإذا قارنا بينهما، وجدنا النص يقع على مسافة أبعد مما تقع المحاكاة: النص يقول أقل، وبطريقة أقل مباشرة.

وقد ظهرت هذه التفرقة التي قال بها أفلاطون في نظرية الرواية مرة أخرى في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في الولايات المتحدة وإنجلترا على يدى هنرى جيمس وأنها، بعد أن طواها الإهمال، لكن ظهرت في مصطلحين جديدين شاماً، هما الإظهار *showing* والإخبار (أو الحكى) *Telling* للثان سرعان ما انتشرا انتشاراً ذريعاً حتى صارا القومى النظرية للرواية الأتله أمريكية، وصارا الأساس للمعيار فيها.

ويرى جينيت أن فكرة الإظهار - فيما يتعلق برؤية الأحداث - فكرة خادعة شأنها في ذلك شأن فكرة المحاكاة؛ فلا يوجد نص يمكنه إظهار القصة التي يحكيها أو محاكاتها. كل ما يمكن أن يقوم به النص أن يعطى الطابع بالمحاكاة *illusion of mimesis* أو إيهاماً بها، بدرجة أو بأخرى، بأن يحكى على نحو من التفصيل والإحكام الجوفية. فالتقص هو في الحقيقة لغة، واللغة علامة لا يمكن أن تماهى إلا مدلولاً هو نفسه لغة، إذ كيف يمكن أن تماهى اللغة الأحداث بحيث تتكلم هذه الأحداث عن نفسها وليس من خلال راء؟

لذلك ينبغي أن نفرق بين النص الذي أساسه حكاية الأحداث التي تقوم بها الشخصيات وبين النص الذي أساسه حكاية التكتسا أو الألفاظ التي تتلق بها هذه الشخصيات.

وفي إطار النص الذي أساسه حكاية الأحداث، ننظر أولاً فيما صنعه أفلاطون بلص **هومروس**. كان النص الهوميروى على هذا النحو:

قال ذلك وشعر المعجز بالغروب وانصاع لما قال، وارتحل في صمت عبر شواطئ البحر الهادر. هناك انتهى ذلك المعجز نائمة وأقام الصلاة الهجرية لأبولو.

صاغ الأفلاطون ذلك على النحو الآتى:

ولما سمع المعجز هذا خاف وارتحل في صمت، وعندما لتحي جانباً عن المعسكر صلى صلاة طويلة لأبولو.

إذا قارنا بين الصياغتين وجدنا أظهر الفرق كما في طول كل من القطعتين. فهى في النص الإغريقى تبلغ عدد **هوميروس** ٣٠ كلمة وعدد أفلاطون ١٨. وقد انتهى أفلاطون إلى هذه الدرجة من التكليف بحذف المعلومات التي لا حاجة إليها مثل قوله: قال ذلك، وانصاع لما قال.. وقد حذف هذه الصيغة صيغة خاصة: عبر شواطئ البحر الهادر. وهذه العبارة وإن كانت من التفصيلات التي لويس لها فائدة على مستوى القصة، فهي مثل تزججاً شاعراً لما ساء هارت إعطاء الألفاظ بالرأيفية فهى إذن موزعة للمحاكاة، ولذلك لم يتردد أفلاطون في حذفها، لأنها ملغ لا ينفق مع النص الخاص.

والمبدأ أن الأساسيان للثان تقوم عليهما المحاكاة أو ما سميناهم بالإظهار يتملان أولاً في مختار المعلومات التي يعطى النص بها، وثانياً في غياب الراوى أو لنقل وجوده في أدنى حد ممكن. ونستطيع أن نمثل لهذين المبدأين بتكاثبات هنرى جيمس التي يستلزم عليها المصنف (أى النص التفصيلي) وتكاثبات **فلوبير** (التي تشف عن الراوى). وهما مبدأان يرتبط أحدهما بالآخر: فالإظهار يقتضى صمت الراوى؛ ويمكن أن تصور معادلة التفاضل بين المحاكاة والحكى، أو الإظهار والإخبار على النحو الآتى:

معلومات + مثل بالمعلومات = علاقة تتناسب عكس.

إذا كثرت المعلومات، قل وجود الراوى. والعكس صحيح. فالمحاكاة تتسم بتقديم أكبر قدر ممكن من المعلومات ولأن وجود ممكن للراوى. والحكى على خلاف ذلك تماماً.

وهذا يعود بنسبة أخرى إلى مسألة السرعة في الرواية، وهي المفردة الخائنة من مفردات جينيت للقصة، كما أنه سيجبنا كذلك إلى مسألة الصوت وهي المفردة للقائمة عنه.

والفرقة التي يقع عليها جينيت فى درسه لرواية **هوميروس** أنها تتناقض هذه

المعادلة الصغار التي تقدمت، فليرجع إلى كلامه لثة (٤٨).

وأما النص القائم على أساس حكاية التكتسا أو الألفاظ التي تتلق بها الشخصية، فهو على عكس قص الأحداث الذي هو محاكاة لفظية لأمر غير لفظي. فندما يقول مارسيل لأمه: إن زوجي من لبرتير أمر ضرورى للغاية، فهذه الجملة موجودة على مستوى الرواية والقصة معاً ولا فرق بين الجميلين. أعلى الجملة في النص وفي القصة إلا الانتقال من لغة شفوية إلى لغة مكتوبة. فالراوى هنا يقوم بنسخ الجملة مرة أخرى، وهو لا يرويه ولا يحاكيها على لسانها يحاكي الأحداث، ولذلك لا يمكن أن نقول بوجود نص هنا. إنما يمكن أن يكون هناك نص لو تصورنا المسألة كما تصورنا **أفلاطون** في الحوار بين **كريسيوس** وأجاممنون لوصافه **هوميروس** صياغة أخرى؛ فلم يصفه كما لو كان هو نفسه **كريسيوس** وأجاممنون، بل إذا ظل نفسه **هوميروس**. حيث لا يكون لثة محاكاة بل نص محض.

وهذه قطعة حوارية من الإلياذة جاءت عند **هوميروس** على الصورة الآتية:

أيها المعجز لا أريدك وسط أسنان ذوات الجوف، مقبضاً بها اليوم أو عانداً إلى يداك عليها غداً، كيلا يذهب عنك نفع صولجان الإله. وإن أقوم بإطلاق سراحها، ليس قبل أن نهجم عليها الشيفوخة رهي في بيتنا فى أرجوس **Argos** على مبدعة من مرطنها الأصلى تتسج الصوف ويقوم على خدمتي. لكن ارحل ولا تمشقزنى حتى يمكن لك أن تذهب في سلام.

وتحولت على يد أفلاطون إلى هذه الصورة:

كان أجاممنون غاضباً وأمره بالرحيل أولاً بصود ثائية حتى لا يذهب عنه نفع صولجان الإله. وقال له إن ابنته ستتركها للشيفوخة معه فى أرجوس قبل أن يوجب عليه إطلاق سراحها. وأمره بالارتحال أولاً يزجه إن أراد أن يصل بانه سالماً.

هذا مصوران للكلام الذى نطق به للشخصية. عند **هوميروس** كلام محاكى *Imitated* منقول على النحو الذى نطق به

تطبيق الرواية

مارسيل وهو في طريقه للبحث عن أمه، كما يمكن أن تكون كلاماً خاطباً به أمه بالفعل. وثانياً، وهذا هو الأهم - يلبس كلام الشخصية (إن خارجياً أو داخلياً) بكلام الراوي. والاختلاف الأساسي كما نرى بين الأسلوب غير المباشر، والأسلوب الآخر غير المباشر إنما يكمن في عدم وجود فعل إخباري في الحالة الثانية.

ثالثاً: - أكثر الصور التي تظهر فيها المحاكاة، هي ما جاء في الإلياذة واستدل بها أفلاطون ما اقترحه من كلام آخر. يبدو الراوي هنا كاذباً يعطي الكلمة للشخصية؛ أو بتعبير آخر الذي يفسح لها المكان، «قلت لأمي: من الضروري ضامناً أن أتزوج أبترين»، هذا على مستوى الكلام الخارجي، أما على مستوى الحديث النفسي: «قلت لنفسي: من الضروري...».

وهذه الصورة الدرامية تطالعنا في الآداب الغربية منذ هوميروس بوصفها الصورة الأساسية للديالوج (وكذلك المونولوج) في الأعمال الروائية التي يخلط فيها الحكى بالمحاكاة - في الملحمة أولاً ثم الرواية. وكان أفلاطون يردد الانتباه الروائي المحض، أي انتهاء الحكى ويرى أفضل منه على المحاكاة، حتى جاء أرسطو فحمل كلامه ونذهب - على خلاف أستاذه - إلى أفضلية المحاكاة المحضة وعلا كعب الأسلوب الدرامي وشوّهه، مما كان له أثره على مدى القرون على الأنواع الروائية وتطورها. وإن استعمال كلمة مشهد (scene)، في النقد الروائي، هو في حد ذاته دليل على ما كان للنموذج الدرامي من سلطان على الرواية. لكن كان المشهد الروائي - للأسف - يظفر إليه على أنه نسخة شاذة من المشهد الدرامي، فصدّق عليه حينئذ أنه محاكاة للمحاكاة، فهو إذن يستبعد عن الأصل الذي يحاكيه بدرجتين.

ثم كانت الرواية الحديثة التي انطلقت بفكرة المحاكاة إلى ذروتها، فغفت على كل أثر كان قد بقي للموقف السردى، لتتركه الساحة للشخصية رأساً ولتفترض مثلاً أن هناك رواية تبدأ بهذه الجملة: من الضروري ضامناً أن أتزوج أبترين^(٥٠). ثم تضمن هكذا إلى النهاية وفق ما قبله أفكار البطل وإدراكاته وتصرفاته وما يقع له من أحداث.

بدلاً من الحوار الذي كان يوجه وبين أمه: «أعلمت أُمِّي في حوارٍ أن أتزوج أبترين»، فسُحنا برتد وضع الكلام الذي تنطق به الشخصية على هيئة الحوار إلى وضع العادة التي تروى. ثم إنه لو كان الأمر راجعاً إلى حديث النفس أو ما سميته بالكلام الداخلي، لهابت التجارة أكثر إيجازاً وأقرب إلى وضع العادة المحضة: «قررت الزواج بأبترين».

ثانياً: الكلام المنقول في أسلوب غير مباشر: «أخبرت أُمِّي أن على ضامناً أن أتزوج أبترين». وهذا كلام خارجي أي نطقت به الشخصيات بالفعل، فإن كان كلاماً داخلياً جاءت صورته على هذا النحو: «كنت أرى أن على ضامناً أن أتزوج أبترين».

وعلى الرغم من أن هذه الصيغة تقترب بدرجة أو بأخرى من المحاكاة، أكثر مما يقترب منها الكلام المحكي، فإن ليس هنالك ما يضمن لنا أن هذه الصيغة كانت أمينة بطريقة حرفية لأصل المنقول عنه الذي نطقت به الشخصية بالفعل على مستوى القصة؛ إذ لا يزال الراوي وجوداً يمكن إدراكه على نحو ملموس في الطريقة نفسها التي نطقت بها الجملة، بحيث لا يمكن لهذا الكلام أن يبتزع لنفسه صفة الاستقلال التام التي تنصف بها الاقتباس. فمن المسلم به سلفاً أن الراوي لا يكفي في نقله للكلمات بأن يأن يجعلها في وضع التابع subordinate clauses بل يكلفها وينمجها في كلامه ومن ثم فهي تخرج عن أسلوبه هو.

ينبغي أن نلتفت إلى أن الأمر هنا يختلف عما يسمى بالأسلوب الآخر غير المباشر، إذا قلت مثلاً: ذهبت للبحث عن أُمِّي: من الضروري ضامناً أن أتزوج أبترين. هنا يلبس الحديث الخارجي بالكلام الداخلي. فالجملة الثانية يمكن أن تكون عن أفكار

الشخصية. وعند أفلاطون كلام محكي (narrated)، بمعنى أنه صومل بمحاكاة الأحداث نفسها وانتقل إليها عبر الراوي نفسه. فكلما أجاملون يصبح حدثاً، ولذا نظرنا إلى هاتين الصورتين: أسره بالارتجال (وهي عبارة تلتقط في الأصل الهيموري كلاماً للبطل)، كان غامضاً، لم نجد شيئاً خارجياً يميز بينهما. وبمباراة أخرى لا نجد شيئاً خارجياً يميز بين ما كان في الأصل كلاماً نطقت به الشخصية وما كان حالة عقلية.

بل نستطيع أن نذهب خطوة أبعد من الذي خطاها أفلاطون، ونتشغل بالمعارة توغلاً ترتد فيه إلى حادثة مسرفة، بأن نقول: فأبى أجاملون وطرد كريسيس، فإن الإباء رواية لحالة عقلية وليس كلام نطقت به الشخصية. من أجل ذلك كانت السيوغة التي صاغها أفلاطون لكلام هوميرس بما فيها من استبقاه بعض التفاصيل مخلة بالفكرة التي ذهب إليها وهي فكرة النص المحض، فهذا ليس قصاً محضاً، لأنه أدخل فيه عناصر تقع في درجة تتوسط العالين، لاعتماداً على كتابتها بالأسلوب الذي يسمى في اللغة الأوروبية أسلوباً غير مباشر - In-direct style؛ وقال له إن أبته ستركها الشيفرخة إلخ، حتى لا يذهب عنه نوع الصولجان.

ولذلك يطلق جيليت على هذه الدرجة المتوسطة بين الكلام المحاكي والكلام المحكي مصطلح الكلام المغير عن موضعه Transposed speech. نحن إذاً أمام تقسيم ثلاثية. وهي تنطبق على ما يسمى بالكلام الداخلي للشخصيات، كما تنطبق على الكلام الخارجي أي الذي تنطق به بالفعل في الحوار. فالمونولوج soliloquy يسامل هنا بمحاكاة الديالوج. وهذا ما يفظه جيليت في تحليله للرواية^(٥١).

هذه الحالات الثلاث للكلام الذي تنطق به الشخصيات بالفعل أو على مستوى النفس تتجدد علاقتها بموضوع المسافة في الرواية على النحو الآتي:

أولاً: الكلام المحكي هو أكثر هذه الصور الثلاثة وقفاً على مسافة بعيدة وهو أكثرها ارتباطاً إلى وضع العادة - كما رأينا. ولنفترض أن البطل في رواية بروست كتب

إن القارئ سيظل محصوراً داخل تفكير الشخصية منذ السطور الأولى ويصان معرفته بما تفعله الشخصية أو ما يحدث لها من خلال اكتشاف هذا التفكير شيئاً فشيئاً، اكتشافاً مطرداً لا يفت في طريقه شيء يعوقه مما كان يقع في الأسلوب الروائي المعتاد من جرائب سرية. إن هذا هو ما لتدبيره فوما أطلق عليه المونولوج الداخلي.

يقول جينيت بعد أن يبدى أسفه لهذه التسمية: كان الأوفى أن يطلق على ذلك اسم الكلام الفوري Immediate speech، لأن الذي يعطينا من المسألة كلها ليس كثر الكلام داخلياً، بل تسرره منذ السطور الأولى من هيمنة الموقف السردي وبرزوه إلى صدارة المسرح. إن اللغاد قد أساءوا فهم العلاقة بين الكلام الفوري والكلام غير المباشر reported speech، وهما اللذان للذان ميزوا بينهما شكلياً من خلال وجود فعل إخباري: قال، قلت إلخ.

ويبقى أن نلح في هذا السدد إلى وجود فرق جوهري بين المونولوج الفوري والكلام المر غير المباشر indirect speech اللذين يقع الخلط أحياناً بينهما على سبيل الخطأ. في الكلام المر غير المباشر يتكلم الراوي بلسان الشخصية، أو إذا شئت فقل: إن الشخصية تتكلم من خلال صوت الراوي ويمتزج الاثنان إذ ذاك ممّا، أما في الكلام الفوري فيختفي الراوي وتحل محله الشخصية.

وإذا جئنا إلى كلام بروست وجدنا هذه الصور الخالصة المختلفة جذباً إلى جذب، لا يفصل بعضها عن بعض إلا على المستوى النظري فمصعب، أما على مستوى المصوص فالأمر على خلاف ذلك. ولننظر إلى هذه القطعة الساخنة من القسم المعلن بهب سوان، حيث يصفت الراوي أولاً بالأصالة عن نفسه هو مشاعر سوان في اللحظة التي سمح له فيها بمقابلة أوديت وكان إذ ذاك يعاني الآلام التي اعتادها في مثل هذا الموقف:

وإذ ذاك تبخرت الأفكار الضخيفة والمزعجة التي تكونت لديه عن أوديت وتلاشت في المطلق السامس للذي وقف هناك أمام نظيره.

ثم بعد ذلك ننع على سلسلة بأسرها من أفكار الشخصية مدفوعة بهذه العبارة أو المقدمة الإخبارية Declarative، «نلتابه شك مفاجئ»، ثم تعنى على هذا الحوفي كلام غير مباشر Indirect.

في أنه ربما لم تكن تلك الساعة التي قضينا في بيت أوديت، على ضوء الصباح خالية مع ذلك من التكلف... إنه لو لم يكن هو نفسه هناك لمسحت المتعقد نفسه لفرشني: Forcheville... إن العالم الذي تسكنه أوديت ليس ذلك العالم الآخر القهوي الضيف الذي أغنى أوقاته وتصورها فيه. والذي ربما لم يكن له وجود إلا في خياله، أما العالم الحقيقي... ثم يكلم سوان على لسان مارسيل، وبعبارة أخرى يحور مارسيل صورته لويكتم كلاماً داخلياً، في أسلوب حر غير مباشر:

آه لو كان للتقد قد سمح لسوان أن يتقاسم هو وأوديت داراً واحدة، فكان وهو في بيتها يكون في بيته؛ لو كان إذ يسأل خادمه ماذا لديه للقاءه يأتي الرد إليه قائمة طعام من صنع أوديت، لو كان راجه كزوج مخلص يقضي عليه حين ترفض أوديت في الفروج للفرقة مصباحاً أن يصطحبها حتى ولو لم تكن به رغبة في الفروج.. إذا لصارت جميع تفاصيل حياته التي بدت له حينئذ شديدة لكآبة لأنها ببساطة كان يمكن أن تكون جزءاً من حياة أوديت، شديداً من المحنة المفرطة والفرقة المصعوبة بالأسرار.

ثم بعد هذا اللون من المصاكة يعود للنص إلى الكلام غير المباشر:

ومع ذلك فقد كان ميلاً إلى الشك في أن الحالة التي يروق إليها توقفاً شديداً هي حالة من السكون والسلام، وهي حالة من شأنها ألا تولد لديه جوراً مؤلفاً لهبه.. قال لنفسه إن ما نطله أوديت أو ما لا تفعله إن يكون أمراً يلقى إليه بالا حين يشقى من هذه الحالة.

ثم يعود للنص أخيراً إلى صيغة السرد التي بدأ بها، والسرد هذا ليس سرداً للأحداث أو حكاية لها، بل هو حكاية للكلام للذي قالته الشخصية (كلام محكي):

«لم يكن خوفي من الموت نفسه أكثر من خوفي من هذا الشقاء» وهي صيغة تسمح

للنص بأن يصنع قسماً. في تسال وخفية - إلى أسلوب سرد الأحداث:

بعد هذه الأموات الهائلة كانت شكوك سوان تهدأ بصورة مؤقتة، كان ببارك اسم أوديت، وفي صباح اليوم التالي يأمر بارسال الجواهر الخالصة إليها.

ولا ينبغي أن يعطينا هذا المزج الدقيق الذي لجأ إليه بروست بين الأسلوب غير المباشر والكلام المحكي، من رؤية شخصية ظاهرة من خصائص روايته تتمثل في استعمال الكلام الداخلي المحكي؛ فأنباط خاصة في لحظات عاطفته المشبهة بفتح إلى التعبير عن أفكاره على هيئة مونولوج له كل بلاغة المونولوج المسرحي^(٥)

ما روح المونولوج الفوري الذي سبق الكلام عنه، والذي يجري على مثال كتابات جويس، فلا تظهر في عمل بروست كله إلا في مثال واحد أشار إليه اللغاد الذي تناوله بالدرس^(٥)، فكان بمثابة بيضة الديك في رواية:

لم يكن قد بعد المهد بتلك الحفلات الموسيقية الصباحية في باليك، ومع ذلك ففي تلك اللحظة القريبة نسبياً، لم أكن في الأربعين إلا قليلاً. والحق أنه بعد وصولي في الأيام الأولى نفسها لم أكن قد عرفت أنها كانت في باليك، ممن إذا عرفت ذلك؟ أوه، نعم من لييهه Aime لقد كان يوماً مشمساً جميلًا كيوماً هذا. وكان سعيداً بأن يراني مرة أخرى. لكنه لا يحب الأربعين، وما كل أحد يستطيع حبها. نعم كان هو الذي أخبرني أنها كانت في باليك، لكن كيف عرف ذلك؟ آه لقد قابلها..

ثم يعود أسلوب بروست بعد ذلك فيما يتحقق بالصدى الداخلي سورته الأولى التي تضمنى على نهج تقليدى. وليس ثمة ما هو غريب على ميكوجية بروست أو دخيل عليها أكثر من يوتوبيا المونولوج الفوري الذي يفت بلحاظته عن ذواتات «تبار الروي»، أو تبار للاروى.

وإذا جئنا ما يسمى الكلام الخارجى عند بروست، أو ما استقرت تقاليد النقد على تسميته بالعوارى وجناده بهجر بالكيفية طريقة فلوبير في استخدام الأسلوب المر غير المباشر. ولأحظ بعض اللغاد وجود مثالين أو

بوتيقا الرواية

والثاني : الرواية ذات البؤرة الداخلية وتقتصر إلى : أ- البؤرة الخفية، حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة. ب- البؤرة المتغيرة أي التي تمر عبر عدة شخصيات. ومثالها قصة مدام بورقاري، حيث تمر البؤرة أولاً عبر شارل، ثم إيمان، ثم شارل مرة أخرى ج- البؤرة المتعددة كما في القصص المبدية على رسائل، حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، كل مرة من خلال وجهة نظر إحدى الشخصيات. وقد ظل النقد الأدبي سنوات طويلة يستشهد لذلك بقصيدة قصصية كتبها برولونج عزرائتي: The Ring and the Book، وهي تقص قصة تحصل بحادثة قتل من خلال إدراك القاتل، والضحايا، والدفاع، والاندفاع الخ.

والثالث: الرواية ذات البؤرة الخارجية، وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن نتاح لنا أبداً معرفة أفكاره ومشاعره. ومشهد السرية في مدام بورقاري من الأمثلة التي يمكن استعاضها بها، فهذا المشهد يروي من وجهة نظر خارجية تماماً.

وهذا المثال من مدام بورقاري يظهرنا على أنه لا يوجد نمط واحد من الأنماط المستخدمة لتلخص به الرواية على طول صفحاتها. فالبؤرة الداخلية المتغيرة التي مثلنا لها بقصة مدام بورقاري لا تنطبق على للرواية في جميع أجزائها كما رأينا.

ثم إن التفرقة بين وجهات النظر المختلفة ليست دائماً بالموضوع الذي يحدد أن هذه الأنماط تقدمه إلينا، فالبؤرة الخارجية عند شخصية من الشخصيات يمكننا في الغالب الأعم أن نقرر أنها بؤرة داخلية عند شخصية أخرى. وكذلك، فالتفرقة بين البؤرة المتغيرة واللا بؤرة من الصعب أحياناً تمييزها، لأن الرواية الخالية من البؤرة يمكن في الأغلب الأعم أن يخطر إليها على أنها رواية ذات بؤرة متعددة.

وينبغي أن نلاحظ أيضاً أنه من النادر تطبيق ما نسميه بالبؤرة الداخلية على نحو دقيق، إلا أن البؤرة الداخلية تتضمن على نحو دقيق غاية في الدقة، ألا توصف للشخصية على الإطلاق من الخارج، وألا يعلل الروائي أفكارها وإدراكاتها على نحو

وتكرار منذ نهاية القرن التاسع عشر وتضخمت فيه هذه الدراسات عن نتائج غير مختلف عليها.

غير أن جهلوت يذهب إلى أن معظم الأعمال النظرية التي كتبت في هذا الموضوع تقع في خلط مزيف بين ما يسميه هذا الصيغة Mood وما يطلق عليه الصوت voice. وهو في حقيقته خلط بين سؤالين: أي الشخصيات توجه المظهر الروائي من خلال وجهة نظرها؟ والسؤال الثاني، وهو سؤال مختلف تماماً: من الراوي؟ وإذا أردنا أن نعيد صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة، قلنا: من الذي يروي؟ ومن الذي يتكلم؟ نحن إذاً أمام شخصيتين مختلفتين: الراوي والراوي.

ويلجأ جهلوت في هذا السدد إلى استعمال مصطلح البؤرة focalization بدلاً من الألفاظ المتطروحة في للنظرية النقدية وهي : للروية vision، والجمال field ورواية الرؤية أو وجهة النظر point of view، وذلك حتى يتحاشى ما تطوى عليه هذه الألفاظ من إيهامات تحصل بالحاسة البصرية بصفة خاصة. ومصطلح البؤرة على أي حال يتلف مع المصطلح الذي استعمله كليلث بروه من قبل وهو بؤرة السرد focus of narration.

وأنماط البؤرة عدد جهلوت ثلاثة، فنحن لدينا ثلاثة أنماط من الرواية في هذا السدد.

أحداه: الرواية الخالية من البؤرة Non-focalized، أو الرواية ذات البؤرة صفر zero focalization. وهذه تمثلها الرواية الكلاسيكية عموماً التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء.

ثلاثة لذلك عنده لكن هذه الأمثلة إنما تلهن كاستثناءات. والحق أن اختلاط الأسرار شيء لا علاقة له بأسلوب بروست، بل هو غريب عليه كل الغريبة. فأسلوب بروست يتسم بقلية الحديث المحاكي وما سماه بروست نلمه objectivized language أي استقلال الشخصيات استقلالاً تقريباً أو بعض الشخصيات على الأقل^(٥٦).

والحقيقة أن كل شخصيات بروست تقع لها في بعض المناسبات خصائص لغوية تتميز بالغرابة كالتعريف المبارة الذي يرجع إلى اللمة أو الوضع الاجتماعي أو إلى أمور أخرى. وهذه أقصى صورة لمحاكاة كلام الشخصيات؛ حيث يحاكي الكاتب الشخصية بجرعة مبالغ فيها تزيد على الأصل، باعتباره دائماً أن المحاكاة فيها نوع من التكرار كما تبرز القائم على التأكيد على خصائص يميلها والعمل على تصنيفها. وهذا تبلغ المحاكاة قمتها أو يتجهز أنق تصل إلى تخومها. إلى التخوم التي إن تجاوزتها خرجت من الواقي إلى اللا واقعي. إن هذا الخطر يلقى بظله على كل محاكاة للغة الشخصية تتألف في طلب الكمال، فتقتضي على نفسها آخر الأمر. وهذا هو السبب في أن هذه التقوية التي يستفهمها بروست لا يتمخض عنها عنده اكتساب الشخصيات ملامح تتدها على نحو واقعي، بل تزداد شخصياته على مدار الشخصيات إليها، تصوير شيئاً لا يمكن الإحالة به، أو مخرقات سابعة في الفضاء. والسبب الأول في ذلك راجع إلى تضارب السلوك لديها، وهو سبب رتب له المؤلف بعناية فائقة. لكن تماسك اللغة التي يتحدثون بها تماسكاً مبالغاً فيه غالباً ما يزيد هذه الحالة تفاقماً. إن شخصيات بروست تقع على تخوم التمييز الأسولي في هذه الصورة الزمزية للتموت؛ أن تتخلص الشخصية من وجودها بوجودها في ألفاظها أنفها وجرباً قريباً.

ونأتي بعد ذلك لدراسة المنظور في الرواية، وهو صورة أخرى - بعد المسافة - من صور الإمداد بالمطربات، باختلاف وجهة نظر بعينها تجعلنا محددين بها (أو يندب هذا الاختيار كلية). وموضوع المنظور من الموضوعات التي تتصل بالقولية الروائية وهو - من بين هذه الموضوعات جميعاً - الموضوع الذي دأبت الدراسات على تناوله مراراً

موضوعي أبداً، ولذلك نجد أنفسنا أمام بوابة داخلية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة في نص كهذا للنص:

أنتي فابريزيو بنفسه من على ظهر جواده بغير تردد، وتناول يد الهبة التي حركها بطف، ثم وقف ساكناً كأنه مشلول. شعر أنه لم تكن لديه القدرة لمصطلي جواده مرة أخرى. كان ما أفزع أكثر من أي شيء آخر تلك العين المفتوحة.

ومن جهة أخرى ففي النص الآتي الذي يكتفي بوصف ما يراه البطل، نتحقق البوابة بكل حذافيرها:

كان ثمة رصاصة قد وصلت إلى الصدغ الثاني، بعد أن اخترقت أحد جانبي الأنف، وشوهت الهبة على نحو مفرغ.

تحدثت الهبة حين بقيت مفتوحة.

إن البوابة الداخلية لا تتحقق تحققاً تاماً إلا في (المونولوج الداخلي) وكذلك في العمل الذي كتبه روبب - جوييه باسم الغيرة.

وقد اقترح رولان بارت لتسهيل الفسالة هنا ما يسببه أن يكون السكك لمعرفة البوابة الداخلية في النص؛ فهو يرى أن الفصيل في ذلك إمكانية كتابة القطعة الروائية مرة أخرى في صيغة المتكلم - إن لم تكن مكتوبة أصلاً في هذه الصيغة، بدون أن تكون هناك حاجة لتغييرات أخرى في النص بخلاف تغيير الضمائر النحوية، وعلى ذلك يمكننا أن نغير جملة كهذه: «رأى [جويس بوند] رجالاً في الضميريات من عصره لم يزل بادياً عليه الشباب، إلى: «رأيت رجالاً في الضميريات إلخ. وهكذا نستطيع أن نقرر أنها تندرج تحت البوابة الداخلية، ومن جهة أخرى لا نستطيع أن نقيم بهذا التغيير في عبارة كهذه المبارة: «بدأ أن رين مكلمات للبحر على الكأس يوقظ في بوند إلهاماً مفاجئاً، دون أن يحدث التغيير تناقضاً دلاليًا داخل المبارة؛ وذلك راجع إلى الفصل الذي يدل على جهل الراوي جهلاً واضحاً بالأنكار الحقيقية التي تعمل داخل البطل، ولذلك نجد أنفسنا هنا أمام بوابة خارجية من النوع اللعني.

لكن لا ينبغي أن نجرنا بسهولة هذا المقياس إلى الخلط بين الشخصية التي تقع

عليها البوابة والراوي، إذ يظان شيلين مختلفين حتى في الرواية المكتوبة بضمير المتكلم، أي حتى لو كانا شخصاً واحداً (الهم إلا في حالة المونولوج الداخلي إذا اجتمع ضمير المتكلم والفعل المضارع معاً). إن «جويتيت» يحترنا من هذا الانزياح، ويشرح ذلك بقول مارسيل:

رأيت رجلاً في حوالي الأربعين فارح الطول سالماً إلى البذانة، له شارب شديد السواد، ويصرب بعصبية سائق بطولونه بشموخ، وهو ينظر إلى بعينين ثابتتين زلحما للنظر إلى لصدا.

فحين هذا أمام شخصين: المراهق في باليه (البطل) الذي يرى رجلاً في حوالي الأربعين. إلخ، والرجل للتأنيج (الراوي) الذي يقص هذه القصة بعد عشرات السنين، ويعلم تماماً من هو هذا الغريب ولا يخفي عليه شيء مما يفعله سلوكه. إن هذا ينبغي أن يجعلنا نلتفت إلى أن هناك فرقاً بين الاثنين وإن كانا شخصاً واحداً. فرقاً في الوظيفة وظيفياً وظيفاً في العطريات بصفة خاصة؛ فالراوي يكاد دائماً «يعلم» أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل.

والبوابة المتغيرة تظل: إما أن يكون ذلك عن طريق التزييد paratepsis وهو مصطلح اخترعه جويتيت للدلالة به على الإدلاء بمعلومات أكثر مما هو ضروري عموماً، والمعيار هنا قائم على أساس الدرجة التي تتحدث بها المعلومات طبقاً للمنظور الذي تمكّن من خلاله للقصة^(٥٤). ولأنتم الثاني يقرم على تقديم مطروحات أقل مما يمكن الإدلاء به، وهو عكس النمط الأول، وله اسم معروف في الدراسات البلاغية وهو par-alipsis أي التحذف الظاهري - false omission ويصطلح في حذف حدث أو شيء من أفكار البطل صاحب وجهة النظر. هذا الشيء المحذوف لا يمكن أن يكون البطل جاهلاً به ولا للراوي، لكن الراوي يفتح إلى إخفائه عن القارئ، كالذي فله ستاندال مثلاً من إخفاء فكرة أساسية تستحوذ على البطل في مونولوجاته ولا تهدأ عن خاطره لحظة واحدة وهي سبب أحزانه، ويظل القارئ على جهل بها حتى حين، وهي عجز البطل الجنسي، وأكثر القصص للروائية الكلاسيكية

تظل تخفي عنا جانباً من الاكتشافات والاستنتاجات التي يتوصل إليها المحقق ولا تفصح بها إلا في لحظة الكشف النهائية، واللغة الدافعة برمتها في قصة بلزك التي حلقها بشارت، وهي قصة «سارسين» تعتمد على إخفاء حقيقتة المغلوبة المساء التي لا تبوح بها القصة إلا في مرحلة متأخرة حيث يظهر أنها ليست امرأة، وإنما هي خصي^(٥٥).

لما النمط الآخر وهو التزييد في المعلومات paratepsis، فقد يحدث على هيئة تحول من بوابة خارجية إلى انقضاء مفاجئ على وعي الشخصية، أي إلى بوابة داخلية، أو قد يحدث على هيئة إزهاة معرمة عرضية تتعلق بأفكار إحدى الشخصيات التي لا تقدم من خلالها وجهة النظر، أو بإزهاة مشهد لم تتمكن الشخصية صاحبة المنظور من رؤيته.

ويرى جويتيت أنه من الخطأ أن ننظر إلى التداخلات التي تقع من الراوي في صورة ترفع أشباه سمحت للبلط في لحظة مستقبلية، على أنها تندرج تحت الإطار المتصل بالراوي المحيط بكل شيء، فعندما يقال مثلاً في سياق مشهد من المشاهد التي تقع للبلط إن هذا المشهد سيكون له تأثير حاسم على حياة البطل، فإن هذه ملاحظة لا يمكن نسبها إلى البطل، بل مرجعها بالطبع إلى الراوي؛ شأنها شأن كل صور التوقع prolepsis التي تخرج دافماً عن الحدود التي تقع في دائرتها قدرات البطل على العلم، كذلك ما يأتيها من مطروحات خلال بعض العبارات من هذا النمط: «عرفت من ساعتها أن...»، فهي ترجع إلى خبرة مستقبلية للبلط، أو بعبارة أخرى إلى الخبرة العالية للراوي التي تقرر حقائق لم تزل بالنسبة للبلط أمراً مجهولاً، لكن الراوي لا يجد ضرورة لتأخير ذكرها إلى وقت تتكشف منه للبلط بنفسها. إن جويتيت يرى عموماً ألا تنسب إلى المؤلف المحيط بكل شيء إلا ما لا يمكن نسبها إلى الراوي، ويترقب على نظرة جويتيت هذه أن كلارك مما نظر إليه النقاد - في رواية بريست - على أنه

بويطيقا الرواية

الرواية التاريخية أو في السيرة الذاتية التي تتكى أحداثاً حقيقية، فإنه لا يجوز بالنسبة للرواية القائمة على الخيال، حيث دور الراوى نفسه من صنع الخيال، وإن يكن المؤلف هو الذى يقرم بهذا الدور مباشرة، وحيث يختلف حدث للنص عن حدث الكتابة. الراوى فى «الأب جوريو» لبلزاك مثلاً ليس بلزاك، حتى وإن عبر هذا الراوى عن آرائه، لأن الراوى - المؤلف فى الرواية هو شخص يعرف للزاد وصاحبه والمقربين به، بينما بلزاك هو الذى يتخيل هذه الأمور. وقد يتعدد الراوى كما فى الأرويسه مثلاً، فأغلب أجزائها يرويها هميروس بينما هناك أجزاء منها يرويها أوليس Ulysses. وينبغى لتحليل الرواية أن يولى هذا الجانب حناية خاصة، لأنه إذا كانت مغامرات أوليس مثلاً يرويها راريان، ففي رواية بروسى هناك حكايتان يحكيهما راو واحد، هما قصة حب وسوان وقصة حب مارسيل.

وفى هذا المجال سنطرق إلى الحديث عن بعض العناصر التى سنكتلأ كلامنا على حدة - بفرض الدراسة - وإن كانت فى الحقيقة لا تقوم برؤاها إلا مجتمعة.. وهذه العناصر هي: زمن النص، والمستوى الروائى Narrative level والشخص person (أى العلاقة بين الراوى وكذلك المروي عليه وبين القصة التى يرويها).

فبالنسبة لزمن النص نقول: إنه إذا جاز أن تكون هناك قصة لا تتعدد فيها للمكان الذى وقعت فيه الأحداث ولا لصلة هذا المكان بالمكان الذى كان فيه الراوى وقت قيامه بحكاية الأحداث، فمن المستحيل تصوير قصة خالية من زمن يتحدد بالنظر إلى لحظة للنص، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً بالنسبة لهذه اللحظة. إن زمن النص قد يكون تألياً لزمن القصة التى يحكيها، أو قد يكون عكس ذلك كما فى الرواية التى تعتمد على النبوءة، أو قد يكون مصاحباً له حين يأتى النص فى الزمن المضارع، أو قد يحدث مبدئياً أن يتخلل اللحظات المستغفلة للقصة فى الزمن المضارع قصص على مستوى الزمن الماضى، وعلى ذلك يتحتم لدينا أربعة أنماط من القصص:

تحدث ما يطلق عليه voice.. ولتوضيح هذه المسألة ينبغي أن نعرف أن بعض الروايات الغربية التى يتكرر جهنوت أسماها - إننا نقرؤها مهتمين بالقصة نفسها ليس غير، ولا نتفعل بمعرفة الراوى الذى يحكيها، وبعضها على العكس من ذلك لا يمكن إغضاء النظر عن الراوى فيها، كما أن بعضها الآخر تتجه عناية المؤلف فيه إلى أن يلتفت الانتباه إلى شخص الراوى وكذلك جماعة المستمعين الذين يخاطبهم فى الرواية. وهكذا، ويزيد من توضيح هذه المسألة لنفترض أننا أمام جملتين كهاينى الجميلين مثلاً:

- ١ - أصبحت فجرة طويلة أن أذهب إلى النوم فى وقت مبكر.
- ٢ - مجموع زوايا المثلث يساوى زاويتين قائمتين.

إن الجملة الأولى تحتاج - بخلاف الثانية - فى تفسيرها إلى النظر إلى شخص قائلها الذى يتحدد به ضمير المتكلم، وإلى النظر فى ملابسها؛ فاللغز لمامنى فيها إنما هو ماضى بالنسبة للحظة التكلم، وإذا استعملنا الفاعل بنفسه فمتشبهة، قلنا: إن القصة هنا لها نصيب من الخطاب.

إن علم البويطيقا يحاول هنا أن يولجيه الصعوبة التى واجهها علم اللغة من قبل، وهى بحث اللحظة التى يتولد فيها الخطاب الروائى ولتى استبقى لها جهنوت مصطلحاً خاصاً هو النص: Narrating. وقد بقى النقد متردداً فى الاعتراف باستقلال هذه اللحظة، وحصر النقد أسئلتهم فى إطار وجهة النظر، بعد أن نظروا إلى لحظة النص على أنها توافد لحظة «الكتابة»، ومن ثم ساووا بين الراوى والمؤلف، كما ساووا بين متلقى الرواية والقارئ، وهو خلط إذا جاز فى

راجع للراوى المحيط بكل شيء ليس فى الحقيقة كذلك.

ورواية بروسى يقع فيها ما يسموه جهنوت بالبوراة المزدوجة - Double focal ization التى يمثل لها بهذا المشهد: مارسول يرى من خلال النافذة مشهداً بين فتاة تسمىها الرواية وصديقها، لكنه لا يستطيع أن يفهم ما تعنيه نظرة الفتاة أو يسمع ما كانت تهمهم به صديقها فى أنفها.. وينتهى المشهد بالنسبة له حين تأتى الفتاة وقد بدأ عليها التعب والانشغال والحزن لكى تتفقد النافذة... وفى هذا المشهد تمر بوراة الأحداث المراتية والمسرورة عبر مارسول، أما بوراة الأفكار والمشاعر فتمر كلية عبر الفتاة: «شعرت... اعتقدت... داهم الخوف قلبها للمناس.. تظاهرت... أدركت... إنيغ، وكأن الشاهد الذى أطلع على المشهد لم يستطع أن يرى أو أن يسمع، لكنه مع ذلك استطاع أن يتلبس بكل ما يحتمل داخل الشخصية من أفكار.

يمكننا آخر الأمر أن نقرر أن رواية بروسى تتمثل فيها ثلاث صور للبوراة فى وقت واحد معاً، أو بتصوير جهنوت: تعب على ثلاث صور للبوراة التى تمر من رعى البطل إلى رعى الراوى إلى رعى معظم الشخصيات.. وهذا الوضع الثلاثى لا وجه لتماثله بينه وبين الرواية الكلاسيكية التى تقوم ببساطة على فكرة الراوى للمحيط بكل شيء. إن رواية بروسى هى رواية البوراة المتعددة، ونستطيع أن نقول فى إجمال: إن الوضع التعددى هو ما يحدد نظام البوراة فى رواية بروسى، فهناك على مستوى رواية الأحداث المفارقة التى تظهر فى اجتماع المصاحبة وحضور الراوى فى الوقت نفسه، والخطاب المباشر بسود الرواية ويكشف منه الاستقلال اللغوى للشخصيات، لكنه فى النهاية ينتج الشخصيات داخل لعبة لغوية مكثفة.. وأخيراً وجود البوراة التى لا تهتم نظرياً معاً ولتى تهز النظام المنطقى للكتابة الروائية بأسره.

تأتى بعد ذلك إلى المقولة الأخيرة وهى الخامسة من مقولات جهنوت، وتقع عنده

١. القصة اللاحق للحدث - sub-sequent، ومثاله الرواية الكلاسيكية التي يقع زعمها في سيفة الماضي.

٢. القصة للسابق على الحدث - prior، ومثاله الرواية المبينة على التنبؤ وزمنها الزمن المستقبل.

٣. القصة المتصاحبة للحدث - simultaneous، ومثاله الرواية المبينة على الزمن المتصارع، كما في حالات بث الراديو والتلفزيون على الهواء مباشرة لأحداث تقع في اللحظة نفسها، وقد كتبت بعض الروايات التي تمك في فيها سيدة ثق في نافذة إحدى القلاع، المعركة البحرية التي تقع أسفل القلعة للبطل الجريح بجوارها.

٤. القصة المتقمة - Interpolated، بين أجزاء الحدث.

وهذا النمط الأخير منها هو أكثرها تعقيداً، لاختلاط القصة والقصة ما على نحو يترك فيه للقصة أثره على القصة، وهذا يحدث بصفة خاصة في الرواية الرسالية - epistolary novel، التي فيها أشخاص كثر يرون براسل بعضهم بعضاً، حيث تكون الرسالة وسيطاً تتنقل إليها الرواية من خلاله، وفي الوقت نفسه عنصر من عناصر الحبكة، وهذا النمط هو ألقها وأكثرها شديداً على البطل، ورواية الرسائل تجمع باستمرار بين ما يسمى في لغة الإعلام الإذاعي بالث مباشر على الهواء، والسرولوج شبه الداخلي، وتفسير الحادثة بعد وقوعها.. هذا نجد الرواية يظل هو البطل وشخصاً آخر غيره في الوقت نفسه: إليك ما حدث اليوم لى - وإليك ما مر بتفكيرى بخصوصه هذا المساء: هذا نجد أن أحداث اليوم هي بالفعل في الزمن الماضي، لكن يمكن أن تكون وجهة نظر البطل قد تغيرت، فالشاعر والأحاديث التي يجمعها في المساء أو في اليوم التالي ترجع إلى الزمن الحاضر، وهذا تكون البرورة التي تمر خلال الراوى هي كذلك برورة من خلال البطل. ولننظر في رسالة يكتبها امرأة إلى صديقة لها تخبرها كيف أن فلاناً أضرماً لولة الأسس وتقضى بدمها لصديقته.. هذا نجد المشهد الخاص بالأغواء يقع في الزمن الماضي، ومثل ذلك شعورها بعدم التماسك،

وهو شعور لم يعد يخامرها، لكن الذي يبقى لها الآن هو الشعور بالإثام ونوح من اكتسفت النفس والتملل عنها في الوقت نفسه: إن ما أنما على نفسى أكثر من أى شيء آخر، وما يبقنى أن أتحدث إليك عنه بالرغم من ذلك هو أننى لأأسف لم أقوم بالتحدث الذى كنت أستطيع فعله عن ذاتى. إننى لا أصرف كوابى حدث هذا، وأنا بالتأكد لم أحب فلاناً، بل على عكس ذلك تماماً. لمثلت كانت، تصرفت فيها كأننى أحببه....

إن سيمبول الأوس - وهذا هو اسم المرأة - غير سيمبول اليوم. سيمبول اليوم هي التي ترى سيمبول الأوس وتكلم عنها. نحن هنا أمام بطلتين تظهران على التوالى، وللثانية منهما فقط هي الراوى، وهي التي تقدم وجهة نظرها.

والنمط الأول أى القصة اللاحق يمثل للكثرة الغالبة ما كتب حتى اليوم من روايات، ويكتفى فيه استعمال صيغة الماضي حتى لو لم تكن هناك إشارة إلى للفترة الزمنية التي تفصل لحظة القصة عن لحظة القصة، على أنه يحدث أحياناً الإبانة عن نوع من المعاصرة الزمنية بين اللقطتين، باستعمال صيغة المتصارع (٩٦) - قسى أول رواية أو آخرها، فقد تسهل الرواية محلاً بهذه العبارة: في هذا الجزء من المعركة عانى أحد الكلاب، وربما لا يزال يعيش حتى الآن أو قد تنتهى بهذه الجملة: وجهها الآن شاحب جداً ورائد وصوتها علوه مسحة من العز. وهذه المعاصرة بين اللقطتين - على أى حال - حادثة بصفة خاصة في الرواية التي تروى بضمير المتكلم، فالراوى داخل فيها باعتباره إحدى شخصيات القصة.

والأمر الغريب أن زمن القصة يُنظر إليه دائماً كما لو لم يكن له وجود. نحن نظم مثلاً أن فلاناً أسماً ما يزيد على خمس سنوات في كتابة مدام بولفار، لكن أحداً لم ينظر إلى لمدة الزمنية التي يقع خلالها القصة على أن لها وجوداً، أو بعبارة أدق كان هذه لمدة الزمنية مسألة لا اتصال لها بالموضوع، وهذه هي المفارقة التي ينطوى عليها هذا النوع من القصة، أى ما أسميداه بالقص اللاحق، فهو على خلاف لقصة المتصاحب

والقص المتحم للذين لا وجود لهما إلا من خلال مدة زمنية يقفان فيها زمن خلال علاقة هذه لمدة بالمدة الزمنية للقصة، لا وجود له إلا في هذه المفارقة: بالنظر إلى زمن القصة له اعتبار زمنى، وبالنسبة لكونه ليس له مدة زمنية فهو غير زمنى.

ورواية بروسست تتفق مع هذا النمط من أنماط القصة: لقد أسمتى بروسست أكثر من عشر سنوات في كتابة القصة، غير أنه ليس هناك ما يدل على لمدة الزمنية التي قضتها ماربول في عملية القصة ذاتها، إنها عملية فورية لحظية - Instantaneous، فمخاض الراوى الذي يختلط بمانسى البطل على مدار الرواية، هو لحظة واحدة لا تتقدم - ثابتة في مكانها لا تتحرك إلى الأسام. إن الفاصل الزمني بين لحظة القصة هذه وبين اللحظات المختلفة للقصة متغير بالضرورة، فكما ابتعدت الأحداث عن الفاصل الأولى كلما قل هذا الفاصل الزمني، وهكذا. على مدار التدرج في العمر - يقصص الفاصل الزمني تدريجياً. وعلى الرغم من أن اللغة بطبيعتها ليس فيها ما يتمثل فيه هذا الفاصل، واستعمال صيغة الفعل الماضي الدالة على انتهاء الحدث متشابهة في جميع اللغات، سواء منها ما هو قريب من لحظة الحدث أو ما هو بعيد عنها، فإن بروسست قد نجح إلى حد ما في إضفاء الشعور بهذا السلى الذى لا تنصف اللغة به، عن طريق ما أدخله على الإرتفاع الزمني للرواية من تحديلات الاختلاف للتدرجى للصبغة الفكرية وتطويل المشاهد الأحادية.. إلخ، وكان القصة تنجح إلى التضمين وإظهار ذاتها أكثر فأكثر كلما اقتربت من نهايتها التي هي في الوقت نفسه أصل وجودها: its origin.

إننا في روايات السيرة الذاتية نجد البطل والراوى يعيان أكثر فأكثر إلى الانقضاء كلما اقتربت الرواية من نهايتها، فهم يبحران كما كتب بعض النقاد. نحن يوم تنتهى فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى العائدة التي يدعوه الراوى - الذى لم يعد منفصلاً عنه بأى مسافة زمنية ولم تعد صله به قائمة من خلال الذاكرة - إلى الجلوس إليها بحرارة ليتكلمنا من الكتابة مساً، وتلك هي الغائصة.

بويطيقا الرواية

عالم القصة مما يتخفص عنه الشعور بالفراغة، ومثال ذلك ما فعله ديذور بقوله مخلا: «ما الذي يمنعني أن أجهل صاحب السيفانة يزوج وأجهل ديوتا»، أو قد يخاطب القارئ كذلك فيقول: «لنجل الغفلة الفلحة - إن كان يترك هذا - تجلس على السرج خلف مراقفها، وتطحها يذهبان لسبيلهما، ولغد ثانية إلى صاحببها المسافرين»، وهذا مثال من يطرأ: «لترك الكاهن الميجل يتسلق منحدرات انجرايم، ولا بأس بأن نشرح...»

وهذا النموذج هو أكثر شيء يسود في رواية بروست، حين يكتب مخلا: «سأحضر نفسي - في الوقت الحاضر - حيث يتوقف للتقار ويسمع للمنادي بأسماء المسحطات في تدوين إحدى الذكريات التي يستدعيها المتلعب المائي أو المدينة العسكرية في نفسي».

ومن صرورة هذه التجاوزات ما يسميه جهنيت Pseudo- diegetic، حيث يبدو الكلام كما لو كان داخلًا في المستوى الروائي نفسه، والأمر بخلاف ذلك، وهو شيء قد خطه القارئ في النص الروائي لعدم وجود ملاحق مضمرة تشير إلى أنه يندرج في مستوى ثان (٥٨)، فمتنما يحيا البطل في الحلم لحظة من لحظات شبابه، لا نجد شيئاً يوحنا على معرفة ما إذا كان ذلك سرًا للحلم أو سرًا لتلك اللحظة التي عاشها من قبل في شبابه.

وهنا يرى جهنيت أن أبرز الفصائل التي تهيم على رواية بروست ما أسماء بالعطف المنهجى للرواية التي من المستوى الثاني Metadiegetic، وهذا المذهب إما تدرجه بالمقارنة برواية أخرى مكررة من روايات بروست يراها جهنيت نسخة معدلة من روايته «في إثر زمان مضى»، وهي روايته السماء Jean Santeuil، حيث نرى الراوى في إجازة مع صديق له (يسد الكاتب إليه مواقف أسندت فيما بعد لمارسيل) يخبرنا على أحد الكتاب (وهو صورة أخرى من البطل) ويأخذ للكتاب على عاتقه أن يقرأ لهما كل يوم الصفحات التي كان يكتبها من روايته خلال النهار، ويموت الكاتب دون أن يتقل أحد عنه هذه القراءات المجرأة، لكن

حكايات ألف ليلة وليلة، ولها وجود في الأدب الروائي في المصور المختلفة كذلك. وهناك ثلاثة أنماط للملاحة بين الرواية من الدرجة الثانية والرواية من الدرجة الأولى التي تقسم الأخرى عليها: فالنمط الأول يرجع إلى علاقة السببية المباشرة بين الأحداث في الرواية الثانية والأحداث في رواية الدرجة الأولى؛ فرواية الدرجة الثانية هنا لها وظيفة تفسيرية، وهي توجب عن سؤال من هذا النوع: «ما الأحداث التي أفصحت إلى الوضع الحالي؟ أولهم مخلا وحكي حكاية الماصفة التي كانت السبب الذي أتى به إلى الشاطئ». والنمط الثاني علاقة الروايين فيه علاقة موضوع (تيمة)، وهي إما علاقة تضاد أو مشابهة، ولها حين يدرجها المصهور تأخير على الأحداث. انظر مخلا إلى حكاية الأعضاء (أعضاء الجسد) والأشياء، التي يحكيها الراوى على المصهور المتمدن فيسيطر على حقول السامعين الذين يدركون أن غضبهم على الآباء اليسوعيين يشبه تخافص أعضاء الجسد الواحد. والنمط الثالث لا يطلو على أية علاقة واضحة بين المستويين، وأظهر مثال ذلك حكايات ألف ليلة حيث تلجأ شهزاد إلى حكايات محددة لتجنب الموت.

وإذا نظرنا إلى هذه الأنماط وجدنا أممية للنص - في حد ذاته - تزايد فيها على للروائي حتى تصل ذروتها في النمط الثالث.

وعموماً فإن الانتقال من مستوى رواي إلى سواه لا يحقق إلا من طريق النص، فإن حدث غير ذلك فهو تمارز يطلق عليه جهنيت Metalepsis وهو مصطلح موجود من قبل في البلاغة الكلاسيكية، ويطلق جهنيت على كل تحفل من الراوى - أو المروي عليه - في قصة المستوى الأول، على

والأمر في رواية بروست أن المسافة الزمنية الفاصلة بين البطل والراوى بالرغم من أنها تقترب من درجة الصفر إلا أنها لا تصل إليها أبداً، لأن الرواية تتوقف عند القطعة التي فيها يكتمل البطل حقيقة حياته ومعتقداته، فمتنما تنتهى الرواية تنتهى قصة «نداء باطنى، فموضوع الرواية التي كتبها بروست إنما هو «مارسيل يصير كاتباً»، وليس «مارسيل كاتباً»؛ هي إذن رواية الصيرورة، والنظر إليها على أنها «رواية تدور حول رواي» - كما قد يذهب بعضهم - فيه تشويه لمقاصدها وتدمير لمعناها. إنما هي رواية حول رواي قادم - حول رواي هذا في الطريق، ولذلك كان من الضروري أن تتوقف قبل أن يندمج البطل في الراوى ويصعب شيئاً ولحد، فلا مجال إذن لتصور أنهما يتكئان معاً، ولكون تلك هي الخاصة - إن آخر جملة للراوى تنتهى عند القطعة التي يصل فيها البطل إلى الجملة الأولى له، ولذلك كان الفاصل الزمنى بين نهاية السفر (يكسر السنين وسكون الغام) وبين لحظة النص يتمثل في وقت الكتابة، في الوقت الذي يحتاجه السفر لكتابه، وهو - وليس هو في الوقت نفسه - المسار الذي يمشى به الراوى إليها في لحظة خاطفة كرمض البرق» (٥٧).

نأتى بعد ذلك إلى الكلام على المستويات الروائية، فنقول: إن الفرق بين قصتين تروى إحداهما داخل الأخرى هو فرق بين مستويين من مستويات النص، والراوى في القصة الثانية هو في الأصل شخص من شخصيات القصة الأولى، وعملية النص التي تتولد عنها القصة الثانية هي في حد ذاتها حادثة تحكيها القصة الأولى؛ فهذا مستويان: مستوى أول ترجع إليه القصة الأولى، ومستوى ثان هو الخاص بالقصة الثانية.. ويطلق جهنيت على عملية النص في المستوى الأول لفظ ex-tradiegetic، وعلى الأحداث فيه - بما فيها عملية النص التي تتولد عنها القصة الثانية in-tradiegetic، كما يطلق على أحداث القصة الثانية metadiegetic، وهي قصة من الدرجة الثانية.

وهذه التقية في الكتابة الروائية قديمة قدم الأوديسة، ولراها على نحو واسع في

بعد عدة سنوات يحصل الراوى بطريقة ماعلى نسخة من الرواية ويقرر نشرها.. هذه الرواية هي Jean Santeuil، والبطل فيها ليس إلا صورة مختصرة لمارسيل، لكن بضمير الغائب: (إن مسألة اكتشافات مخطوط رواية تختفى من الرواية) «في إثر زمان مضى، ويحل محلها قص مباشر يقدم فيه الراوى/ البطل روايته مباشرة على أنها عمل أدبي، ومن ثم يقتصر دور المؤلف الفيدالي شأنه شأن رويسون كروؤول مثلا في رواية دانتيال ديفيس الذى يقدم صلة مباشرة بالجمهور.

هذه واحدة، والثانية أن رواية المستوى الثانى لا وجود لها في رواية بروست «في إثر زمان، اللهم إلا في ثلاثة مواضع»^(٥٩)، وفيما عدا ذلك تلجأ الرواية دائما إلى ما أسماه جيوتيت pseudo-diegetic إلى القصة التى تبسود من الظاهر كأنها من المستوى الأول وهي من المستوى الثانى، لكن يضعها الراوى/ البطل في المستوى الأول، ومثال ذلك الاسترجاعات التى نجدها في الفصل الأول من الرواية.

وهذه الاسترجاعات ترجع إلى نمطين: إما إلى كونها ذكريات ويذكرها البطل، أو- وهذا هو النمط الثانى- إلى كونها كانت تقريرات أدلى بها شخص ما (بضمير الغائب) إلى البطل. أما النمط الأول فه أمثلة كثيرة^(٦٠)، منها مثلا العودة إلى سنة ١٩١٤ خلال إقاشة البطل في باريس سنة ١٩١٦ حيث يسرد ذكرياته حينئذ. أما النمط الثانى فأكثر أمثلته أهمية على الإطلاق هي حادثة حب سوان Un amour de Swann، وهذه الحادثة تعد قصة من المستوى الثانى Metadiegetic من وجهين: أولا من جهة أن تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل -حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى ويت فيه. ثانيا: من جهة تفاصيل هذه الحادثة حكيت لمارسيل -حكاها له راو لم تعين الرواية اسمه ولا الزمن الذى رويت فيه. ثانيا: من جهة أن مارسيل يتذكر هذه التفصيلات في بعض لولابه إذ يسييه الأرق: فكرت حينئذ في كل ما كان قد حكى لى عن حب سوان لأوديت، كيف أن سوان

كان مخدوعا طيلة حياته. والحق أن ذكرى مدام سوان والفكرة المتأصلة عن شخصيتها على النحو الذى صورت لى به هي التى جعلتى تدريجيا أوس شخصية الأهرتين برمتها، وأفسر كل لحظة تفصيلا مزيلا في حياة لم يقدري لى أن أسطر عليها في مجلتي. أعلنت هذه الأقاويل مخفيا - فيما بعد - على أن تنجبه إلى افتراض أن الأهرتين - بدلا من كونها فتاة فاضلة - كان لها نفس الأخلق الفاسدة، نفس خلق الخداع كمومس ثلثية، وفكرت في كل ألوان المعاناة التى كان يمكن في هذه الحالة أن تكون قد اندخرت لى، لو كنت أنا عاشقتها بالفل.

ولننظر في تعلق جيوتيت على هذا النمط حيث إن قصة حب سوان هي السبب الذى سيجعل مارسيل ذات يوم يتخيل أهرتين على مثال أوديت - خالدة متسلمة لثريفة، وأنه وقع بالثلى في حبها، وما يحدث حينئذ نحن نعرفه، فهو مسألة راجعة إلى سلطان الرواية.^(٦١)

وسلطان الرواية هذا فكرة شائعة في النقد الأدبى، لا يفتأ النقاد يمتدحون لها الأمثلة بقصة أوديسب: إن اللبوة التى أخبرت - مصفا - بقله لأبيه ولزوجه بأمة، إنما هي رواية من الدرجة الثانية Metadiegetic في صيغة الزمن المستقل، ولولا هذه اللبوة لما كان نفى أوديب ولا قله لأبيه أو وقوعه في سفاح الحارم أو قتله من حقيقته. إن مجرد اللطق باللبوة أطلق - كما يقول جيوتيت - «الآلة الجهنمية» وجرعها للنمل على تنفيذ هذه اللبوة - إنها ليست نبوة تنجلي عن صدقها، بل هي شرك على هيئة رواية، حبال منصوبة للتحصيد.. ذلك هو سلطان الرواية (ودهاها) فبعضها يهب للحياة، كما هو الحال بالنسبة لشعر زاهد، وبعضها يسلبها، وإن نفهم حادثة حب سوان حق الفهم ما لم ندرك أن هذا اللعب الذى حكيت حكايته إنما هو آلة في يد للمصير^(٦٢).

لقد اعتاد نقاد الرواية المتفرقة بين الرواية التى يطلق عليها first- person narrative أى التى تروى بضمير المتكلم وبين الرواية التى يطلق عليها Third- person nar-

native أى التى تروى بضمير الغائب. وهذا نجد جيوتيت يعترض على هذين الاصطلاحين ويراهما غير كافيين، لأنها يربطان بمسألة حضور الراوى في روايته أو عدم حضوره.. وهذا عنده لا يمثل أساسا للاختلاف، فالراوى بخلاف الراوى ليس اختياره بين صيغتين من الصيغ النحوية، وإنما بين وضعين روائيين اثنين: أن يروى القصة أحد شخصياتها، أو يرويها راو لا وجود له في القصة.. من أجل ذلك كانت الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم في نص رواى يمكن أن تشير إلى موقوفين روائيين مختلفين أشد الاختلاف يعطهما النحو شيئا واحدا، وهذا شيء يجب على التحليل الروائى أن ينتبه إليه، فهناك فرق بين شيئين: إشارة الراوى إلى نفسه باعتباره راويا، كالذى يفضله فرجيل حين يقول: «إنى أغشى بالحرب وأدواتها وبالإسنان».. أو كسوان الراوى شخصية من شخصيات القصة التى يحكيها، وذلك حين يكتب رويسون كروؤول مثلا يقول: «ولدت في عام ١٦٣٢ في مدينة بورك».. المسألة الثانية فقط من هاتين الصاليتين هي التى ينبغي أن تدرج تحت مصطلح الرواية بضمير المتكلم.

لذلك يميز جيوتيت بين نوعين من الرواية: رواية لا يوجد الراوى في القصة التى يحكيها باعتباره إحدى شخصياتها ومثالها الإيذاة هوميروس، ورواية يوجد الراوى في القصة التى يحكيها باعتباره أحدى هذه الشخصيات. أما النمط الأول فيطلق عليه جيوتيت مصطلح Hetero diegetic، وأما الثانى فيسميه Homo diegetic، ثم إنه يميز داخل النمط الثانى بين شيئين: كون الراوى هو بطل الرواية، أو كونه ليس له دور فيها (إلا دورا سطحيا أو ثانويا) هو دور المراقب أو المشاهد أو المتفرج على الأحداث لا غير، دون مشاركة فيها. والأول من هذين هو ما يطلق عليه لفظ Auto diegetic وهو كسوان الراوى بطل روايته أو النجم الذى تدور حوله الأحداث.

وقد يتغير الضمير النحوى ويدل على الشخصية نفسها، يتغير من «أنا» إلى «هو»

بويطيقا الرواية

وكانه يتخلى - على غير توقع - عن دور الراوى. وقد حدث هذا - على سبيل المثال - لكن حدث في الاتجاه المعاكس أى انتقال البطل من الضمير (هو) إلى الضمير (أنا)، فى رواية بروسنت المسماة Jean Santeuil.

إن هذا إذا حدث فى الرواية الكلاسيكية - والأمر لا يزال كذلك بالنسبة لبروسنت - فإنما هو نتيجة للروح يسمونه بالاختلال العرصى للرواية، لكن الرواية المعاصرة قد تجاوزت تلك الحدود، وأصبحت لا تتردد فى إقامة علاقة متغيرة - أو كالتلفظ العابر - بين الراوى والشخصية أو الشخصيات، أصبحت لا تتردد فى خلق ما يسمونه بدخوة أو دوار فى الضمائر مع مطلق أكثر تدرجاً ومفهوم للهوية أكثر تعقيداً، لقد اختفى هنا ما كان يحذى للشخصية فى الرواية الكلاسيكية كاسماء الأعلام ومبادئها الفيزيائية والفلسفية، واختلفت معها البوصلة التى كانت توجه خط سير الضمائر النحوية.. وأقوى مثال على ذلك نجده فى قصة بورجس Borges المسماة The Form of The Sword، حيث يبدأ البطل بحكاية مغامراته المغجلة متروكاً بضميرته، قبل أن يعترف بأنه فى الحقيقة هو ذلك الآخر - هو ذلك الراوى الجبان الخسيس الذى بقى حتى تلك اللحظة يميز عنه بضمير الغائب ويظن إليه بكل ما يستحق من ازدراء. والأساس الأيديولوجى لهذه التقنيات الروائية يبينه أحد الققاد بقوله: «ما يفعله شخص ما إنما هو شيء يفعله - إلى حد ما - جميع الناس.. إننى أنا الآخرون جميعاً، فأى إنسان هو كل إنسان»^(٦٣).

وعلى هذا الأساس لا تعترف قصة بورجس بفكرة الشخص، وهى فى ذلك إنما تقتل جملة بأسرها من الأدب الحديث. وعلى الرغم من أن رواية بروسنت «فى إثر زمان» معنى فيها ما يؤذن بكونها بداية منمنمة لعملية التحلل من الشخصية، فهى أساساً من النوع المسمى Auto diegetic حيث الراوى/ البطل هو نجم الرواية الذى لا يتخلى عن هذا الدور لأحد.

ولا مجال للنقل بأن رواية بروسنت نوع من السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم،

الصارخة هنا تظهر فى هذه المفارقة: إن رواية بروسنت «فى إثر زمان» معنى، تتخذ عن عمد شكل السيرة الذاتية المباشرة فى حين أنها لا تعبر عن السيرة الشخصية للكاتب كما تعبر عنها رواية Jean Santeuil، وكان بروسنت كان مضطراً أولاً إلى أن يقهر التصاقه بذاته، أن يترزع ذاته من ذاته، حتى يكون له الحق - أو بعبارة أكثر دقة حتى يكون للبطل الذى لا هو بروسنت تماماً ولا هو شخص آخر سواه تماماً - الحق فى أن يقول «أنا»، فإذا قالها لم يكن ذلك منه عودة إلى ذاته أو إخلاصاً منه إلى الذاتية، بل عكس ذلك تماماً.

وقد عمد بروسنت إلى تشتيت مادة سيرته الذاتية فى الشخصيات المختلفة لروايته وتوزيعها عليها، ولذلك ربما وجدنا من المستغرب أن مارسيل يحيط علماً بأفكار بروجوت، على حين لا يحيط علماً بأفكار بروسنت التى لا بد أنه عاشها بنفسه فى Jeude Paume فى يوم بعينه من شهر ماير ١٩٢١. كذلك قد تشجب من أن مارسيل استطاع أن يقرأ مشاعر مندرازيل - teuil الفاضحة، على حين لا يستطيع بروسنت مؤلف الرواية أن يسد هذه الأفياء إليها. إن هذا - ومثله كثير - يحدث من بروسنت، وذلك راجع إلى أنه أراد أن تهرب هذه الأشياء من يديه بهربها من يدى البطل. ومن أجل ذلك كان محتاجاً إلى راويين: رار مصحط بكل شيء قادر على السيطرة على تجربة نفسية تأخذ عدداً شكلاً موضوعياً، وإلى رار يسميه جهنيت Auto-diegetic قادر بتطبيقاته هو بنفسه - على إضاعة التجربة الروحية التى تمنح سائر التجارب معناها النهائي. ومن ثم كان هذا الموقف المبني على المفارقة المستعمل فى وجود قصص بضمير المتكلم، هذا القص ليس فى جميع الأحوال قصاً محبباً بكل شيء onriscients.. إن هذا من بروسنت هجوم على تقليد ثابت فى القص الروائى ناشئ من خلق صدق فى الأشكال التقليدية للقص الروائى وخلق صدق كذلك فى منطق الخطاب الروائى نفسه.

البطل/ الراوى: إن الأنا الروائية والأنا السردية - إذا استعملنا ألفاظ ليوستونز - يفصل بينهما فى رواية بروسنت، كما هو الحال فى

فلم تكن الخطوة المبدئية لبروسنت تقوم على ذلك. وقد تأكد هذا المعنى حين نشرت روايته الأخرى Jean Santeuil التى كتبها عمداً بالصورة التى أطلق عليها جهنيت Heterodiegetic. إن قصة «فى إثر زمان» تتضارب مع الحياة الفعلية لمارسيل بروسنت، ولا ينبغي النظر إلى ذلك على أنه الصراف هامشى، وإن الرواية لذلك امتداد للخطاب للشخصى أى القائم على رواية الحياة الشخصية. إن استعمال ضمير المتكلم إنما كان اختياراً جمالياً وأعباء، وليس دليلاً على أن الكاتب كان يمتدح قصته نوعاً من الاعتراف أو السيرة الذاتية؛ فكون مارسيل هو الذى يحكى حياته بنفسه، نجد أن كان للكاتب الروائى له. هو الذى يحكى حياة جان Jean فى قصة بروسنت الأخرى، هذا يبيع من اختيار روايتى مبالغ، وبالتالي ذى دلالة، لكن لا ينبغي أن نغفلنا ملاحظة أن هذا التحول من Heterodiegetic إلى Ho-modiegetic مصحوب بتحول آخر مكل له هو التحول من metadiegetic إلى Diegetic (أو pseudodiegetic).

نحن هنا أمام انقلاب تام؛ إذ ننقل من موقف يتميز بوجود وسائل القص منفصلاً بعضها عن بعض لفنصلاً تاماً (المؤلف - الراوى فى صورة ضمير المتكلم «أنا»، والحكاية حكاية من الدرجة الأولى؛ والراوى من الدرجة الثانية والروائى «له» من المستوى الأول intradiegetic ثم البطل «جان» من الدرجة الثانية Metadiegetic)، إلى الموقف العكسى الذى يتميز بامتزاج هذه الوسائط الثلاثة فى شخص واحد: المؤلف - الراوى - البطل - مارسيل، إن الحقيقة

كل أشكال السيرة الذاتية الكلاسيكية التي يأتي للنص فيها لاحقاً للأحداث؛ اختلاف العمر واختلاف التجربة الذي يدخل للأولى منهما أن تتعامل مع الأخرى بنوع من التعاطف أو التعالي الساخر. ولكن ما تتميز به رواية بروسيت عن سائر السيرة الذاتية تقريباً، حقيقة كانت أم من صنع الخيال - أن هذا الاختلاف هو اختلاف مطلق وأكثر جذرية ولا يمكن رده ببساطة - إلى «الطور» في الخبرة؛ فهو لاختلاف ناتج عن نوع من للكشف الباطني، وهنا تقترب الرواية من بعض أشكال الأدب الديني مثل اعتراقات القديس أوجستين؛ فالمسألة هنا ليست ببساطة أن الراوي - عملياً - يمتدح أكثر من البطل، بل هو يعرف بالباطني المطلق للمعرفة، فهو يصل إلى الحقيقة المطلقة التي لا تتصل له بالمركبة التدريجية المتصلة، بل على النعك، تنفذ في روعه في ذات اللحظة التي يشعر في نفسه أنه أبعد منها عن ذي قبل:

يقترع المرء جميع الأبواب التي لا تقضي إلى شيء، ثم إذا به يصطدم - على غير علم منه - بالباب الوحيد الذي يمكن للمرء أن يبلع منه، ويفتح من تلقاء نفسه، وربما ظل يبحث عنه مائة عام بغير جدوى.

وهذا التشخيص لرواية بروسيت ينطوي على نتيجة مهمة فيما يتعلق بالعلاقة بين خطاب البطل وخطاب الراوي. لقد تجاوز هذان الخطابان حتى تلك اللحظة المشار إليها جنباً إلى جنب، ولم يمتزجا امتزاجاً كاملاً اللهم إلا في موضعين أو ثلاثة؛ ذلك أن صورت الأخطاء وخصوص المدن لا يمكن أن يكون هو نفسه صوت الفهم والحكمة، بل ابتداءً من لحظة للتجلى أو للكشف النهائي Final revelation، إذ ذلك «طدنت» التي ينطق بها البطل تصيح «فهمت، لاحظت، عملت، رأيت بوضوح... إلخ»، وتنهض في الوقت نفسه الذي تنهض فيه «أنا أعلم، التي ينطق بها الراوي، ومن ثم هذا التزايد المفاجئ للخطاب غير المباشر الذي يتتارب مع خطاب الراوي في صيغة المضارع بدون تعارض أو تضاد.

وظائف الراوي: والراوي في الأعمال الروائية خمس وظائف تتحدد بالجوانب

الثلاثة المختلفة، وهي القصصية والروائية والنص؛ فالوظيفة المتصلة بالقصة يسميها جيهنيت بالوظيفة الروائية - Narrative Function، وهي التي إذا انصرف عنها الراوي خسر - في اللحظة نفسها - وظيفته كرو، ودره إنما يتحدد بها. أما الوظيفة المتصلة بالنص الروائي فتسمى بوظيفة التوجيه Directing Function. وتتصل بالإشارات التي في النص للراوي عن النص نفسه كنوع من التوجيه يبرز تنظيمه الداخلي مما يطلق عليه حينئذ لفظ Meta-narrative أي نص في الرواية يشرح العمل الروائي قياساً على Metalinguistics الذي يستعمله ياكوبسون. وأما الوظيفة الثالثة وهي المتصلة بالنص فتسمى بوظيفة التواصل function of communication وأهميتها ظاهرة في الرواية الرسائلية وطرغاما هما المروي عليه والراوي. وهذه الوظيفة تنصب في اهتمام الراوي بتأسيس صلة ما أو حوار مع المروي عليه. وهي تذكرنا بما أشار إليه ياكوبسون في كلامه عن وظائف اللغة (٦٤) بالوظيفتين اللتين أسماهما phatic function (وهي التي أساسها تبادل المشاعر وخلق جو اجتماعي أكثر من أن يكون الفرض نقل معلومات إلى الآخر) والتأثير على المتلقي conative function.

والوظيفة الرابعة تتصل بما يمارسه الراوي على نفسه من توجيه. وقد يتخذ ذلك شكل الترتيق، وذلك حين يشير إلى مصدر معلوماته أو إلى مدى دقة ذاكرته أو إلى مشاعره التي تستثيرها حادثة بعينها. ويسمى جيهنيت هذه الوظيفة بوظيفة التوثيق Function of attestation أو قد يسميها testimonial function وهي خالصة بنوع الراوي في القصة التي يحكيها وعلاقته بها، وهي علاقة عاطفية بالطبع لكنها كذلك نفسية وعقلية.

ثم إن تدخل الراوي في القصة قد يأخذ شكلاً عريضاً تعليمياً، عن طريق التعليقات ذات الصبغة المرجعية على الأحداث. وهذه هي الوظيفة الأيديولوجية للراوي.

ويبقى القول بأن هذه الوظائف لا يوجد بعضها منفصلاً عن بعض ولا يوجد أي منها بديلاً خالصاً من سائرهما، ولا يمكن الاستغناء عن أي منها باستثناء الوظيفة الأولى، ثم إن أي مؤلف لا يمكنه أن يتحاشاها مهما حاول ذلك، وإنما المسألة مسألة اختلاف بين مؤلف وآخر في الدرجة فحسب، كالفرق بين بلزاك وفلوبير مثلاً من حيث إن بلزاك - كما نعرف - يتدخل في روايته أكثر مما يفعل فلوبيير. وهكذا.

ويهمنا هنا أن نقف - في رواية بروسيت - عند الوظيفة الأيديولوجية، وهي دون الوظائف جميعاً - لا ترجع بالضرورة إلى الراوي، فبعض الروائيين الكبار من أمثال دوستوفسكي وتولستوي وغيرهما ينددون إلى بعض شخصيات رواياتهم مهمة القيام بالخطاب الأيديولوجي... لكن لا شيء من هذا يحدث عند بروسيت؛ فهو لا يركز إلى أي شخصية من شخصياته - خلاف ما سيجل - مهمة التحدث باسمه، (كما نقول نحن في لغة السياسة المتحدث الرسمي باسم فلان) وكل شخصية من شخصيات بروسيت هي موضوع للملاحظة لا غيراً فأخطاها وحماقاتها وإخفاقاتها هي مصدرها في التعرف على عالمها وليس آراؤها. والنتيجة المترتبة على ذلك أن لا أحد من شخصيات الرواية يذاعق الراوي - اللهم إلا البطل في ظل ظروف يسميها - حقته في التعاطف الأيديولوجي، وهو خطاب سيكولوجي تاريخي جمالي ميديزيقي تأتي أهميته - سواء على مستوى الكم أو الكيف - من مسؤوليته عن الصدمة الكبرى التي يحدثها في التوازن الكلاسيكي للشكل الروائي، فإذا كان قارئ رواية «في إثر زمان مضى» يشعر أنها «لم تعد عملاً روائياً تاماً»، فذلك سببه أن التعاليقات تغزو القصة وأن المقالة تغزو العمل الروائي وأن الرواية يغزوها الخطاب الروائي نفسه.

وقد يجرنا هذا إلى الاعتقاد بأن دور المتلقي، دور سالي - بطبيعة هذه الإمبريالية التي مبناها على يتولية الحقائق - وأنه ليس له إلا أن يتلقى الرسالة فيقبلها أو يرفضها، أو

بويطيقا الرواية

ملا بين اخفاء التلخيص وظهر النكراية، أو الربط بين تعدد البؤرة وإخفاء القصة التي من المستوى الثاني Metadiegetic، لكن يبدو لي أنه من غير المناسب أن نبحث عن «الوحدة» بأي ثمن، ومن ثم نقصر العمل على الملاحقة (٦٩). ثم يقول: إن البنية التي بين أيدينا لرواية بروست، إنما هي من صنع الظروف التي ترجع إلى الحروب وإلى موت المؤلف، ولا يستطيع أحد أن يدعي خلاف ذلك، ولا شيء أسهل من الاستدلال على وصول الرواية في ١٨ نوفمبر ١٩٢٢ (٧٠).

إلى توارثها التام وتوزيع النسب توزيعاً دقيقاً ظل مستحقاً حتى ذلك اليوم. لكن هذا المخرج السهل نفسه هو ما نرفضه هنا؛ فإن الرواية إن كانت قد ظهرت في صورة مكتملة يوماً ما، فإنها لم تعد كذلك، فقد قبلت فيما بعد توسعاً غير عادي، وهذا يبرهن على أن اكتمالها المؤقت إنما كان مجرد وهم ظهر بأثر رجعي أنه وهم، ويثبت أن نعتقد لهذا العمل بمعناه المائل في عدم الوصول إلى تصديق، أن نحفظ له بارتعاش الإبهام وأنفاس الشدح الذي ولد لغير تمام. إن «في إثر زمان قد مضى، ليس شيئاً مغفلاً؛ إنه ليس شيئاً object (٧١)»

ولنرى جينيت لفكرة الشبية عن رواية بروست فيه رجوع - برهجة - إلى كلام بارت وساقته من نبيه، كما سيأتي بيانه في موضعه.

وتأتي أهمية كتاب جينيت في كونه بالبي الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، بتناول المصطلحات الأساسية للتقنية الروائية، مثل وجهة النظر، والرواية المحيط بكل شيء، والقصة التي تروي بضمير الغائب - على نحو منهجي مما، وحتى كتاب واثن بوث «بلاغة الرواية» الذي أفاد منه طلاب الأدب كثير، قصده صاحبه على المسائل التي تتعلق بوجهة النظر في الرواية، وليس فيه مسحة شاملة لمصطلحات التقنية الروائية، كالذي فعله جينيت (٧٢).

وفكرة وجهة النظر هذه التي انحدرت إلى غير الذرات التقدي الذي تركه هنري جيمس، وبييرس لويوك، إنما أضلني عليها مفهوم البؤرة الذي جاء به جينيت فاسكا أكثر مما كان، وهو المفهوم الذي يفرق بين

لقد كتب بروست في بعض رسائله يقول: «أخيراً وجدت قارئاً يحسن أن كتابي عمل جماعيتي وأنه بنية..» يقول جينيت: وهذه الجماعية تلك البنية لا غنى فيها عن الرجوع رجوعاً مستمراً إلى القارئ الذي يعد إليه ليس بأمر حدسهما فحسب، بل وكذلك تفسيرهما بمجرد اكتشافهما ثم وكلهما مرة أخرى إلى حركة تولدهما وتقتضي عليهما كذلك (٦٦). إن بروست لا يتصل من الدور المنوط بالكتاب في منح القارئ الحق في أن يترجم العمل الأدبي في ضوء مقولاته هو حتى ولو كانت خالصة للنص، لأن العمل الأدبي في النهاية - كما يرى بروست نفسه - ما هو إلا عسة طبية يقدمها المؤلف للقارئ ليعونه على القراءة داخل نفسه هو. يقول بروست: «إن كل قارئ - في أثناء قراءته - ما هو في الحقيقة إلا قارئ لنفسه ذاتها» (٦٧). هذا هو وضع المروي عليه في رواية بروست؛ فهو مدعو لإعادة كتابة الرواية؛ ذلك لأن المؤلف الحقيقي للرواية ليس من يحكيها، لكنه كذلك من يسمعا (٦٨).

وفي ختام كلامنا عن تحليل الخطاب للروائي عند جينيت قد نبادر إلى أن نأخذ عليه أنه ترك ملاحظاته الذاتية التي أبدعها على مدار عمله التقدي على رواية بروست دون أن يحاول أن يربط بينها جميعاً في جماع تلتقي فيه كل الملامح التي تعدد الرواية التي حلها على نحو يأخذ فيه بعضها برقاب بعض، ويكون حجة عليه وحيلاً. والحق أن جينيت لم يفتح الرد على ذلك؛ يقول: لو كان يمكن أن يكون مثل هذا الربط من القوة بحيث يصعد للحد، لما تخالفت عن الإقرار به والسعي إلى إرضائه كالربط

بضمير آخر ليس أمامه غير «الاستهلاك» أي إستهلاكها بلغة الاقتصاد التي شاعت في لغة النقد. يقول جينيت: وهذا أبعد شيء عن تفكير بروست وعن تجربته هو في القراءة وعما تتطلبه روايته هو نفسها (٦٩).

إن المروي عليه - في أي عمل روائي - عنصر من العناصر الداخلة في النص شأنه في ذلك شأن الرواية، وهو يقع في المستوى نفسه الذي يقع فيه الراوي، فالراوي في قصة من المستوى الذي أسميناه بالمستوى الثاني يظاخر مروي عليه من المستوى الثاني كذلك. والراوي في القصة من المستوى الأول extradiegetic يظاخر مروي عليه من المستوى الأول أيضاً، وكما أن الراوي له وجود منفصل عن وجود المؤلف، كذلك المروي عليه وجود مستقل عن وجود القارئ حتى لو كان قارئاً ضمئياً، لكن في رواية المستوى الأول يخطب المروي عليه بالقارئ الضمئى، وهذا يستطع للقارئ اللغوي أن يجد نفسه فيه. إن القارئ الضمئى بوجه عام غير محدد بالزعم من أننا نجد بطلاً مثلاً قد يخاطب قارئاً من الأقاليم أو قارئاً من باريس. وقد يتظاهر الراوي حينئذ أنه لا يخاطب أحداً، وهذا هو الشائع في الرواية المعاصرة.. ولكن هذا لا يغير من حقيقة الأمر شيئاً، وهي أن الرواية - شأنها شأن أي خطاب سواما - هي بالضرورة موجهة إلى شخص ما وتخفي تحت إهابها استنفاراً للمتلقي.

وإذا كنا نشعر في الرواية من المستوى الثاني بأنها تلف من المروي عليه على مسافة، لأنه يقع دائماً في النقطة المتوسطة بيننا وبين الراوي، ففي رواية المستوى الأول حيث يكون وضع المتلقي أكثر شفافية ووجوده أكثر صمتاً، يكون توحيد القارئ بالمروي عليه أكثر سهولة وأقل إباءاً، والحق أن هذا هو حال العلاقة بين رواية «في إثر زمان مضى» وبين قارئها، فكل قارئ من قارئها يشعر أنه هو المروي عليه الضمئى، وأن هذه الرواية تحتاج حتى يتحقق لها وجود حقيقي، أن تكلف من أسرار انغلاق الضمئى النهائي أو الرسالة النهائية، ومن أسر فكرة الاكتمال.

الراوى والرائى - كما قدمنا. وهى تفرقة غالباً ما يطمسها الربط بين وجهة النظر والروى الروائى، كما يقول كلر. وهذا التوسع فى التفرقة بين الراوى ووجهة النظر بعد من معالم التصوير الذى حدث فى حقل علم الرواية Narratology^(٧٣). إن الإصحاح جينيت على التفرقة بين البوارة والنص يعد - كما يقول كلر أيضاً - أحد الإنجازات الكبرى التى قام بها على طريقة مراجعة موضوع وجهة النظر^(٧٤).

وإذا كان كتاب جينيت يندارد بعض المفاهيم التى يألها طلاب الأدب ويعرفونها معرفة جيدة، مثل للمقوتين الأرابيين عنه، وهما الترتيب الزمنى، والسند، فإن مقولة محلل التردد، نادراً ما التلت إليها أحد - على أهميتها، والتكرار الذى هو صورة شائعة منها يعد تقنية روائية محورية فى بعض أعمال الطليحيين Avant-garde. ونحن ندين لجينيت فى هذا السند بفهمنا المتزايد لهذا الجانب^(٧٥).

إن قارئ جينيت يزدود منه بالأسلمة التى تمكنه من ملاحظة ما لم يكن يلاحظه فى قراءته للأعمال الروائية وتصيلاته لها، فيكون أكثر يقظة لما كان يفلت إدراكه من حيل روائية وما تطوى عليه تلك الحيل من غايات جمالية، إلا أن أحد نقاده، وهو سيك بال، يأخذ عليه أنه جعل الفرق بين البوارة على الشخصية (الإخبار بما فعله الشخص) والبوارة من خلالها (ما تفكر فيه وبين لها أو تراه)، فرقاً بين بوارة خارجية وأخرى داخلية.. يرى أن هذا سيكون من شأنه إضعاف هذا المفهوم المهم الذى أدخله جينيت على النظرية الروائية.. وإنما الفرق بينهما - على ما يرى بال - فرق بين البوارة وغايتها^(٧٦).

ومهما يكن من أمر، فإن الغايات التى يتطلع إليها جينيت هى عموماً الغايات التى يتطلع إليها علم الرواية، وهى اكتشاف آليات الرواية ووصف هذه الآليات وشرحها^(٧٧). وإذا قلنا آليات الرواية، فمعنى ذلك الطريقة التى بها يتركب النص^(٧٨)، ويشرح بعض الباحثون ذلك فيقولون: إن كل رواية هى وفق

هذه النظرة جزء من نظام عام، ومن ثم فهى تخضع لمجموعة من القواعد الأساسية أو القوانين. وإذا استعملنا تبين هذه القوانين واستخرجناها، فقد أمكننا أن نرى كيف للنص أدبى أن يكون له تأثيره اللغوى^(٧٩).

والذى يميز به عمل جينيت ما كان مختاراً للتعبير عن النقاد وإشادتهم بالأسلمة به، حواره الشامل مع للتراث الأنجلو أمريكى للرواية، استشهاده وأقتباساً وتقليداً فى بعض الأحيان، على الرغم من انتماء صاحبه إلى تراث الليبوية الفرنسية، التى كان كتابه هذا ذروة نشاطها فى دراسة الرواية. يقول كلر: إنه بالنسبة لهذه الدراسات بمنزلة المركز من الدائرة، وإنه أحد الإنجازات المحورية لليبوية التى كانت تسمى إلى تأسيس بويطيقا للأدب تكون هى منه - أى الليبويطيقا من الأدب - بمنزلة علم اللغة من اللغة، ولذلك لم يكن يطمحها البحث فيما تمليه أعمال أدبية بأعيانها، بل إيضاح النظم والأعراف التى تجعل الأعمال الأدبية تتخذ الأشكال التى تتخذها وتعنى المعانى التى تعنيها. كانت الدراسة الليبوية التى أرتبطت بأسماء مثل: بارت، وتوفوروف، وجينيت وغورهم، تسعى لذلك إلى بحث أبنية الأدب وحياله وليس لتفسيره.

ولمن الباحثين من أبناء العربية تستطيع أن نلزد من كتاب جينيت بهذا الدرس، فيما قام به جينيت - على مدار كتابه كله - من مقارنة تامة لرواية بروست بالتراث الفرنسى ولفاته الدائم إلى اللوامع التى انزعجت فيها الرواية عن التقيد الروائى بالصورة التى انتهت بها إلى بروست والتجاذبات التى وقعت عنده لمعاييرها، ثم ربط ذلك بالأفق الجمالى، ثم ما فحمة بروست فى ذلك من مجالات فى تاريخ الرواية الأوروبية مما كان بداية وإرهاصاً من أسالته وابتكاره.

وعلى الرغم من أن جينيت يحترف فى تواضع بأن ما قسمه فى درس الرواية من تقنيات، كالبوارة، والتوقع، والاسترجاع، وغير ذلك من اصطلاحات لغزها اختراعاً، سوف يعفر عليه الزمن يوماً ما، إلا أنه يرى أن بعض ذلك على الأقل لم يزل يحتاج إلى مزيد من الدروس والاستقصاء.

ولا يدعى جينيت أن مفاهيمه تتبع كلية من العمل نفسه، أو حتى تتسق مع أفكار بروست عن روايته. وفى ظنه أن تطبيق المقولات التى طبقتها على رواية بروست ربما كان استغنياً، لكنه يرى أن المرء لا يجب أن يقاد التقيد أصمى لأفكار الكتاب الجمالية التى عبر عنها تبوراً صريحاً، حتى وإن يكن نافذاً منها، فإن الروى الجمالى للكتاب العظيم ليس على مستوى إبداعه على الإحلاق. وربما كنا نتفرد على بروست فى إدراك ما كان كامداً فى عقله، وإن لم يكن لنا عشر معشار عقيدته. وقد قلنا كامداً، لأن كل ما ابتدعه وتجاوز به المعايير كان منه شيئاً لا إرادياً، وأحياناً لا شعورياً، فقد كان يزدري حركة الطليحيين. يقول جينيت: وهو - لذلك - ثورى بالرغم منه، إن مسذهب جينيت كله يخلص فى قوله: إننا - كما يردد ذلك الكثيرون عن أنفسهم - نقرأ الباشى فى صخره المعاصر، وهذا يعنيه ما فعله بروست حين قرأ بلاك وغلوبير^(٨٠).

وقد يكون من الخير أن ننظر - هنا - فى بعض تحليلات النقاد السيميوطيقيين^(٨١) لبعض النصوص الروائية. هذه التحليلات القائمة على منهج مستفاد من جهود جينيت، لى جدى هذه الطريقة وفائدتها للتحليل من جهة، ولتبين هذه الطريقة نفسها خلال رحلة الحوار بينها وبين النصوص الأدبية. والنص الذى أسوقه هنا نص قصير لإرنست هينجواى، يقع ضمن مجموعته القصصية «حدث فى زماننا»، والنص بعنوان «قصة قصيرة جداً»^(٨٢)، وهذه ترجمة تمت بها للنص:

«ذات مساء لاحق فى بدوا، حملوه إلى أعلى إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها، كانت فى السماء طيور السمام التى تبكى أعضائها فى اللدائن. بعد فجرة التسدل الظلام وظهرت الأضواء الكاشفة. هبط الآخرون وأخذوا للزجاجات معهم. كان بأسطاعه هو ولسو سماعهم وهم فى الظفرة من تحتهم. جلست فى السرير لوز. كانت (مستشهدة كشرية السماء

(الـ ٨٣) باردة و(الـ) عذبة في الليل اللافح.

طلعت لسور ثلاثة شهور في الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سهيلها. وحين أجريت له العملية، قامت بجهازه لمنصدة للمصليات، وكانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: «عدو (٨٤) هي أم صدوق...» وقع تحت تأثير المخدر وهو يثبث بتلابيب ذاته حتى لا يفلت من لسانه شيء خلال الفقرة المخيفة التي انتقلت في اللحظة. واعتاد بعد أن استخدم الكنازين على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا تضطر لوز إلى أن تنهض من السرير. لم يكن ثمة غير قليل من المرضى، وكلهم علسوا بالأمر. كانوا جميعاً يحبون لوز. وكان خلال سيره عبر الرداهات يفكر في لوز على سريره.

قبل عودته إلى الجبهة دخل الكاتدرائية وصلباً. كانت خائفة ساكنة، وكان بها أناس آخرون يصلون، كانوا يرددان الزواج، لكن لم يكن الوقت كافياً ليقيموا بإظهاره ولا كان مع أي منهما شهادة ميلاد... كانوا يشعرون كالذين تزوجا، لكنهما أرادا أن يطعم بذلك الجميع وأنهما لم يفتدوا إذا ما فعلا ذلك.

أرسلت إليه لوز كثيراً من الخطابات التي لم يتسلمها قط إلا بعد الهدنة؛ حزمة من خمسة عشر خطاباً جاءت إلى الجبهة فسفلها لتواربها ثم قرأها للو... جميعها كانت عن المستشفى وكم أحبته وكم كان مستملاً عليها أن تستمر في الحياة بجنونه وكم كان فظلياً في الليل الفاتح.

واتفقا بعد الهدنة على أن يعود إلى الوطن ليحصل على وظيفة ليتمكن من الزواج، وإن لوز أن تعود إلا بعد أن يحصل على وظيفة مناسبة يأتى إلى نيويورك ليلقاها، وأنه سيهجر الشراب وأنه لا يريد أن يرى أصغفاه ولا أن يرى في الولايات المتحدة أحداً، أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس إلا. وهما في القطار من سدوا إلى ميلانو ودب بينهما شجار حول رغبتها ألا تعود على الفور. وحين كان عليهما الافتراق في محطة ميلانو، قبل كل منهما الآخر قبلة

بويطيقا الرواية

الرواية لكن دون أن يحسم النزاع. شعر بالتفتان لجريان الرواية على هذا النحو.

ذهب هو إلى أمريكا على متن قارب من جنوا. وعادت لوز إلى بودوتون لافتتاح مستشفى فيها. هنالك كانت الوحيدة والمعلم، وعسكرت فرقة من الجنود في المدينة. وفي الشتاء في المدينة المرحلة الممطرة أقام المصور قائد الفرقة علاقة حب مع لوز، ولم يكن لها معرفة قط من قبل بالإيطاليين، وأرسلت هي آخر الأمر إلى الولايات المتحدة تقول إن جهمها لم يكن غير حب صبياني. أبدت أسفها وأنها تعلم أنه ربما لم يكن قادراً على فهم ذلك، ولكن قد يفسح عنها يرباً ويكون ممثلاً لها. توقعت على غير انتظار منها البتة. أن تلتزم في الربيع وأحبته اليوم كما أحبته دائماً، لكنها تدرك الآن أن جهمها لم يكن إلا حب مراهقين، تمت له أن يعثر على وظيفة محترمة وقالت إنها تزمن به بغير حدود. لقد علمت أن هذا في النهاية خير لكليهما.

لم يتزوجها المصور في الربيع، ولا في أي وقت. وأبداً لم تنلق لوز رداً على الخطاب الذي أرسلته بهذا الخصوص إلى شيكاغو. وفي لتكولن بارك بعد ذلك بوقت قصير انتقلت إليه من إحدى بالعات المتاجر عدوى السيلان في ثلثاء كركيه سيرة أجرة.

لو تكبعا حركة الزمن في النص وقارنا ذلك بحركة الزمن في الحكاية، لوجدنا أن الفقرة الأولى هي أيضاً الفقرات، وهي عبارة عن لبة واحدة، ويلها الفقرة الثالثة، وهي عبارة عن رحلة إلى الكاتدرائية - ديومو. أما أسرع الفقرات فالرابعة، وهي عبارة عن الوقت الذي قضاء البطل في الجبهة، وفيها

السامدة، وهي عبارة عن الوقت الذي قضته لسوز في بورد جنون، ثم الفقرة السابعة والأخيرة وهي تمتد امتداد الأبدية في الكلمة المعبدة عن النفي الأبدى (وهي في النص الإنجليزي never). وإن فالتصية تزيد من سرعتها حتى تبلغ الذروة في الألفاظ الدالة على اللانهاية في الفقرة الأخيرة، وقد كان باستطاعة النص أن ينتهي حينما أخبرنا أن ضابط الجيش لم يتزوج لوز في الربيع: قصة عن صبي وفاتة يلتقيان في الحب ويصبحان عاشقين لم يخططان للزواج، ولكن ظروف الحرب وفروها تحول دون ذلك، وهي قصة تشبه ما يسمى بقصص المغامرات الخيالية fairy tales، وكلها تنتهي بنهاية مختلفة لنهايات تلك القصص، فهما لم يعيشا وفي ثبات ونهات، كما تنتهي تلك الحكايات لكن في تامة وشقاء. وهو - حينئذ - نفي يريد أن يثبت الطبيعة الواقعية للنص، وأنه شريحة شبه طوبيعية من الحياة... لكن لماذا أسعد النص في النفي: «ولا في أي وقت»، حتى وصله بالأبدية باستعمال الكلمة التي تشير إلى ذلك: never النص - هنا - كأنه يريد أن يوقع العقاب على الشخصية التي يراها مسئولة عن ذلك وأن يتكلم لنفسه منها.

والشخصية التي يريد النص أن يفعل بها ذلك هي شخصية الأنثى - هي شخصية لوز التي يتذكرها بأسفها، بينما يخفى البطل ويحفظ فلا يذكره ولا يشير إليه إلا بالضمير خلال النص كله؛ فهذا إذن نص تصفلي تكلمي - يحفظ على بعض المعلومات فلا يوضح بها لغايه وتوخاه، غير أنه ليس تحفظاً بريئاً من الهوى، ولكنه تحفظ التنبيز - بمعنى أنه يحفظ على الأشياء التي لا يريد أن تطلع عليها، بينما هو كركيه رسخي إلى حد الضرورة في أشياء أخرى، والمثال على ذلك أن نغف عن هذه العبارة: «كانت باردة وعذبة في الليل اللافح، ونسأل هذا السؤال الذي يسأله جهنميت دائماً: من الذي يرى هذا؟ وهذا سؤال يتصل بوجهة النظر التي يتبناها النص عند هذا الموضع من الحكاية.

إن وجهة النظر التي يتبناها النص هنا يمكن أن نراها بوضوح أكثر إذا نحن استمعنا بالفكرة التي قال بها بارت في مقالة: مقدمة إلى التحليل البديوي للنص. يقول بشارت (٨٥): لا تعرف اللغة غير نسقين من السلامات أحدهما شخصي والآخر غير

شخصي - للشخصي (أنا)، وغير الشخصي (هو)، وقد تكون هناك مقاطع كتبت بصيغة الغائب، ولكنها في الحقيقة صيغة المتكلم. ويسأل بارت: ما السبيل إلى تمييز الأمر؟ والجواب أن عماد كتابة السرد أو المقطع السردى بتحويل الصيغة من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا)، فإذا لم ندر هذه العملية أي خلل في الخطاب، تأكد حينئذ أننا داخل للنسق الشخصي وإن كانت الصيغة لضمير الغائب.

علينا إذن أن نعبد كتابة كلام هوميونجوي مرتين، لأننا بإزاء شخصيتين، هما شخصيتا البطل والبطلة، وكل منهما بضمير الغائب، وهاتان هما الفئرتان الأولى والثانية بعد إعادة كتابتهما، ومع تغيير ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم:

ذات مساء لافغ في بدوا، حملوني إلى أعلى إلى السطح، واستطعت أن أطل على المدينة من أعلاها. كانت في السماء طيور السماء التي تبني أعشاشها في السدخن. بعد فجرة انسداد الظلام وظهرت الأضواء للكشف. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتي أنا ولوسو سماعهم وهم في الشرفة من تحتنا. جلست في السرير لوز. كانت باردة وعذبة في الليل لللافغ. ظلت لسو ثلاثة شهور في الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت لي العملية، قامت بدهيزي لمنصدة للمولات، وكانت لنا نكة أملتقناها عن الحقنة الشرجية: عدو هي أم صديق؟ وقعت تحت تأثير المضرد وأنا أنشبت بتلابيب ذاتي حتى لا ينفلت من لساني شيء خلال الفترة السخيفة التي انقضت في اللزرة. وأصحت بعد أن استخدمت المكايزن على أن قوم بأخذ درجة الحرارة بنفسي حتى لا تضطر لسو إلى أن تنهض من السرير. لم يكن لمة غير قليل من المرضي، وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبونني وكان خلال سيرة عبر الردهات أفكر في لوز على سريزي.

إن قراءة النص بعد هذا التفسير في الضمائر من الغائب إلى المتكلم لا يترتب عليه أي خلل في الخطاب، بل تلك هي الصورة التي كان يجب أن يجري عليها الخطاب. ولكن ينبغي أن نضع في الاعتبار أن التغيير إنما وقع في ضمير الغائب المتكرر،

وهو غير ضمير الغائبة المزملة. ولذلك، سنعيد كتابة للفقرتين مرة أخرى بعد تغيير الضمير المزمث وليس المتكرر:

ذات مساء لافغ في بدوا، حملوه إلى أعلى، إلى السطح، واستطاع أن يطل على المدينة من أعلاها. كانت في السماء طيور السماء التي تبني أعشاشها في السدخن. بعد فجرة انسداد الظلام وظهرت الأضواء للكشف. هبط الآخرون وأخذوا الزجاجات معهم. كان باستطاعتي أنا وهو سماعهم وهو في الشرفة من تحتنا. جلست في السرير. كنت باردة وعذبة في الليل لللافغ ظلت ثلاثة شهور في الوردية الليلية. كانوا سعداء بإخلاء سبيلها. وحين أجريت لي العملية، قامت بدهيزي لمنصدة للمولات. وكانت لنا نكة عن الحقنة الشرجية: عدو هي أم صديق؟ وقع تحت تأثير المضرد وهو يتشبث بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شيء خلال الفترة السخيفة التي انقضت في اللزرة واعتاد بعد أن استخدم المكايزن على أن يقوم بأخذ درجة الحرارة بنفسه حتى لا أضطر إلى أن أنهض من السرير. لم يكن لمة غير قليل من المرضي. وكلهم علموا بالأمر. كانوا جميعاً يحبونني وكان خلال سيرة عبر الردهات يفكر في على سريزي.

إن الضمير «هو» الملائد على البطل يتقلب إلى «أنه» في انصياح تام بغير لاختلال، بينما يختلف الأمر مع «لوز» التي إن استبدلت ووقع مكانها ضمير المتكلم، أحدث ذلك خللاً وعدم شعور القارئ الذي لا يترفع أن تتكلم الأنثى عن نفسها بهذه الطريقة، وبصفة خاصة في الجملة الأخيرة من الفقرة الأولى: أن تتكلم عن نفسها بوصفها مشبهة، وأكثر من هذا في الجملتين الأخيرتين من الفقرة الثانية. إن الخطاب حينئذ يفقد تماسكه، للزور التشديد التام بين زاوية الرؤية وبين صاحب الصوت، بين من يرى ومن يتكلم، بخلاف ما إذا تغير ضمير البطل فالخطاب حينئذ يمتسك لأن الصوت والزاوية يتلفان.

الراوى في نص هوميونجوي إذن يتخذ ضمير الغيبة قداً يتكرر تحته، وهو قناع الموضوعية المزيفة التي يوهنها بها الضمير غير الشخصي، وهو قناع يلجأ إليه النص لأغراضه هو البلاغية: أن يوقعنا في أسر الخطاب - في أسس الراوى الموثوق به

لاستناده إلى ضمير الغيبة: «في السرد لا شخص يتكلم، على حد تعبير بولسنتس^(٨٦)، وإنما هو صوت المتقبة المطلقة.

والراوى الثقة، والراوى غير الثقة - un-reliable، من مصطلحات النقد للراوى المبرقعة، وهو الراوى الذي لا يثق لأينا للحقيقة على نحو محايد^(٨٧).

إن هذه المعلومة: «كانت باردة وعذبة في الليل لللافغ، إنما هي معلومة تحصل بإحساسه هو بها، وكيف كانت تدور له، وليست معلومة عما كانت تشعر هي به على الإطلاق. وبعبارة أخرى: هي مكتوبة من وجهة نظره هو، لا وجهة نظرها. ولكن النص يتكلم بالمعلومات التي تحصل برؤيتها هي له، كيف يبدو هو لها، وكيف كانت مشاعرها تجاهه، ولا يقول النص في هذه اللحظة شيئاً، وهذا هو معنى أن نلتقط النص كان لحيازي أو أنقادي. إننا على مستوى الحكاية نفترض أن لوز كانت تبادل الحب، أكثر من ذلك أنه كان بينهما لقاء جنسي؛ فالفترة الأولى تتضمن أنهما كانا يمارسان الجنس لتوهما، ولكن النص لا يرضى لنا بذلك. على طريقة في التحفظ، إنما يقوم القارئ بعد هذه الفجرة حين يستخلص من النص للمستوى الآخر، وأعلى به الحكاية diegesis. إن هذا يتم عن رغبة النص في إلقاء اللوم على الأنثى ومسؤوليتها في فشل هذا الحب الذي اكتملت مقوماته، فهو أولاً حب متبادل، وهو ثانياً متوج بالعلاقة الجنسية بين الطرفين، فالأنثى يخلبها عن هذا الحب تقف موقف الفادر الخون.

والراوى - على مستوى النص - يثبت بتلابيب ذاته حتى لا ينفلت من لسانه شيء، عن العلاقة بينهما، ولكن على مستوى الحكاية يقع قدر من اللزرة، فهي الوحيدة التي تريد للغير أن يتكرر. هو كقوم، وهي ثائرة: إسناد بعض الفضائل إليه هو وفيها عنها. إن هذا النص - شأنه شأن كثير من قصص هوميونجوي الأولى - مكتوب من وجهة نظر رجالية محسنة، وهو يقدم شخصية الرجل على نحو متحيز إله تماماً، وشخصية الأنثى على نحو متعصب متدما. ويتوأم الأسلوب في النص باستعمال ضمير الغائب الذي يريد أن يوقع في روح القارئ أنه أسلوب غير شخصي قائم على الراوى

بويطيقا الرواية

الجبهة ويبحث به إلى الوطن وهو لا يريد شيئاً، إننا هو مخزن بالجرح من البداية حيث أصيب في الجبهة، ثم هو مخزن به كذلك في النهاية حيث أصيب في الحب، إنه نموذج الضحية؛ فهو مهذب كدوم لا يفعل شيئاً إلا أن ينتظر حادثاً وقع له، أما المصير فالمرأة.

لكن ما مصدر هذا الخطاب، ومن أين جاء... خطاب من هو في الحقيقة؟ يجيب شولز عن ذلك بلغة قاطعة: للجواب عن هذه الأسئلة يتمثل في الأب طبياً؛ فهذا خطاب الأب الذي علم جيلاً بأسره من القراء الرجال أن يشعروا عالمًا فيه الأسفداه هم الرجال، أما المرأة فهي الحقنة المدرة ٨٩، وفي التحليل السوميوبيطقي كل نص يحيل إلى نصوص أخرى، على ما تقرّر من فكرة التناضح والنصوص الأخرى التي يمكن أن تنحلي إليها قصة همدجواي، هي قصص الغامرات الخيالية fairy tales، وقصص الخيانة، وكذلك القصص الأخرى المعبارة لقصة همدجواي في مجموعته القصصية، يحدث في زماننا، لكن ينبغي كذلك أن نرى نص همدجواي على مشرو كتابات أخرى له كرسائله الشخصية وغيرها، وهي كتابات يمكن أن تلبس فيها مادة قصصية قوية الشبه جذا بالنص الذي ندرسه، ومنها مخطوطة بخط يده بطوان: «شخصي، وعدة مسودات من رواية نشرت له تحت عنوان «وذا» السلاح». وكلها تتركز حول قصة ممرضة كانت تعمل في مستشفى إيطالي.

ومن خلال رسائل همدجواي ونصوص أخرى كثيرة، نستطيع أن نتعرف على شاب أمريكي عمره ١٩ عاماً، كان يعمل في الصليب الأحمر الأمريكي إسمه إرنست همدجواي، يلتقي بممرضة في الصليب الأحمر تسمى أجنس هذا كروفسكي، وهي امرأة أمريكية لها من العمر ستة وعشرين عاماً تعمل في مستشفى بيلانو. ويقع هذا اللقاء في جبال وتدعوها بالفلام ويدعوها هو باسم مسز سلام. وحين تنطوق للخدمة بفلورنسا خلال وباء الانفلونزا يكتب إليها كثيراً: كان يكتب إليها يومياً وربما مرتين في اليوم، وكانت هي ترد خطابات بمقتدار ما كانت تسمح ظروفهما وواجبات عملها. ويستمران في التراسل بعد أن انتقلت هي إلى تريفيستو، بالقرب من بديوا، للمشاركة في الخدمة خلال انتشار وباء آخر.

وقع تحت تأثير المسعد وهو يتشبه بتلابيب ذاته حتى لا...، حين تقرّر هذه العبارة، فإن ما نترقبه - أثناء عملية القراءة - حتى هذا الموضوع من النص المنتهي بكلمة «لا» مسالف لما أقمضي به النص إليها. عدد هذا الموضوع من النص يبرز إلى الأذهان شيء آخر غير الذي يأتي به النص، فعلى هذه الكلمة، لم يكن للقارئ يتوقع أن يجرح الكلام عن الموضوع الذي انتهت به الجملة التي سبقت. كانت لهما نكتة عن الحقنة / المدرة، أي التي تقضي على كل قدرة في التحفظ. على كل قدرة في إمساك المادة الخارجية من الفرج. هما لغتان يتزامنان: إمساك الكلام وألا ينفلت من اللسان شيء، وإمساك الدبر تماماً عن أن يتسرب منها الشيء للقيح؛ فالحقن الشرجية أعداء، وأن «ينفلت من اللسان شيء لا يقل سوءاً عن انفلات المادة الكريهة من الجبهة الأخرى للفتاة الهنسية؛ لوزي هي التي أعطته هذه الحقنة.

النص هنا يقدم خطاباً عن المرأة: يقدم درساً؛ لقد جرّحه في القلب، ثم بعد قدرة وجيزة جداً. حينما وصلت منها الرسالة الأخيرة - جرّحه في مكان أكثر حيوية - في مكان الرجولة منه. إن القصة تترك بطولها مجرّوها بالعنصر العرفي تماماً في رجولته باتصاله بإمرأة يأخذ منها الممرض، ثم إنه ينتقل من جرح إلى جرح - من السرير في «بديوا» الذي أجبرته به العملية الجراحية، إلى المقعد الخلفي في التوكولن بارك.

والخطاب الذي يحمله النص إليها هنا، أن العلاقة بين البطل والبطلّة تنتهي إلى اللعاسة، لكنه يجعل من المرأة السبب في اللعاسة. أما هو فتلكا محمول: تجرّى له العملية الجراحية ويمطى الحقن، ويرسل إلى

الموضوعة الثقة الذي لا ينحاز، يتولمأ هذا الأسلوب مع هذه القوم - قيم النظر إلى الرجل باعجابارة المصير الوفي للكموم الكبير، أما الأتلى فعلى العكس من ذلك هي المصير السبي الغادر للثرثار.

وفي النص فقرتان خالصتان للرسائل التي كانا يتراسلان بها وفقرة أخرى للإخبار عن شجار ثوب بينهما، وهذا أيضاً لنظظ التكنم في جانب والثثرة في جانب آخر، فهي تكتب إليه كثيراً من الرسائل وهو في الجبهة، لكن لا يخبرنا النص بما كان منه تجاه هذه الرسائل، وهل كتب إليها أم لا. ورسائلها من الواضح أنها معادة ومكرورة وقائمة على البالفة؛ جميعاً كانت عن المستشفى، وكم أحبه، وكم كان مستحيلاً عليها أن تستمر في الحياة بدونه، وكم كان فظيماً في الليل اغتفاده. إن هذا التكرار المتمثل في «الروايات، وكيف/ كم، والألفاظ المبدئية على المبالغة: مستحيل، واضطبع، لا يدل على أن النص يلزم بالتحفظ والإمساك عن الثثرة، وهو الأسلوب الذي يجمع إليه كلما جاء ذكر البطل الرجل. وفي الشجار الذي كتب بينهما، يبرز النص انصناع البطل لمسئلة الشروط التي يجب على الزواي أن ينفذها ليتزوج لوز. بل يزيد على ذلك أشياء أخرى يطرح بها البطل من عنده، ومبالغة منه في النصياحه لهذه الشروط يزيد أنه إنما يريد هو نفسه هذه الأشياء، وأنها ليست مجرد وعود سيقوم بتنفيذها على مضض منه؛ فهو لا يريد «أن يرى أسعدقاهه ولا أن يرى في الولايات الأمريكية أحدًا، أن يحصل على وظيفة ويتزوج ليس إلا». وفي الحق هذا تهكم وسخرية، وفيه ما يشير ضمناً إلى أنه مجبر إجبارة ومدفوع دفماً، وأنه قد أسره كذلك إلى رجولته، فلسوز التي أعطته أولاً الحقنة الشرجية، تسليه ذكروته بالعضى المجازي بجملة ينقطع عن الضمير وعن الأسفداه وعن كل مجاهج المعايه، وهل هناك إنسان يريد أن يخلى عن أسعدقاهه برغبة من عدل نفسه؟

إن في النص كلمة ربما صبح أنها المفتاح للنص كله، وهذه الكلمة هي الحقنة الشرجية enema التي ترتبط حروفها في اللغة الإنجليزية بحروف كلمة العدو enemy، فالحقنة هي المدرة: «كانت لهما نكتة عن الحقنة الشرجية: عدو هي أم صديق؟ لقد

ويتجول هو في أماكن متفرقة في إيطاليا، لكن جراحه تشمه من العودة إلى البوذية. ويرى أجنس مرات أخرى قليلة قبل أن يغادر إيطاليا إلى الولايات المتحدة. ولم تكن القصة قد اكتملت على المستوى الجسدي حين ترك إرنست إيطاليا في يناير ١٩١٩. وقد ذهب هيمنجواي إلى الوطن وفي اعتقاده أنه حصل على وظيفة تكتل النيش لأكثين، سمرد إليه أجنس ويقتنر بها. ولكن لا تعرف شيئاً عما كان في نيتها أن تفعله حينئذ ولا وجهة نظرها في ذلك الوقت. على أنه لم يكن قد حصل على وظيفة بعد حين جاءه خطاب من أجنس في مارس ١٩١٩. طعن له أنها ستزوج ضابطاً إيطالياً، مما جعله يلزم الفراش لفترة من الزمن شعر خلاها بالمرض، ولم يسترد عافيته وترآزنها تماماً إلا في أواخر إبريل، وبعدما سافر بالعمية، كما كتب هو إلى أحد زملائه في الحرب يسفر من فكرة الزواج والاستقرار، ولكن جاءه خطاب من أجنس في يوليو، أخبرته فيه أنها لن تتزوج من الضابط الإيطالي لمعارضة عائلته - وهي أسرة أرستقراطية - هذا الزواج، وأنها سوف ترجع إلى الوطن بدون أن يتحقق الزواج. ولكن إرنست الذي كان قد شفى من جرحه لم يرد على الخطاب. ويكتب هي إليه في ديسمبر ١٩٢٢، وكان قد تزوج بإسراء في عمر أجنس وزحل إلى باريس ردًا على رسالة كان قد بعث بها إليها، وفي هذه الرسالة تقول له:

«تعلم أني لم أشعر بالمرارة للطريقة التي انتهت بها علاقتنا... وعلى أي حال فأنا كنت دائماً على علم بأنك ستكتشف في النهاية أن ذلك هو الصواب وأنت متذكر أنه كان أفضل، وإلى لعلني يفهم من أنك تؤمن بذلك بعد أن حباك الله بأن تكون هادياً لي».

وبعد ذلك يشهر أخذ هيمنجواي في كتابة مجموعة من الاستكشافات هي التي سيقدّر لها أن تنشر فيما بعد سنة ١٩٢٤ تحت عنوان «حدث في زماننا». وقد بدأ كتابة مسوداتها تحت عنوان «شخصي». وهناك نسخة منها مكتوبة بالقلم الزرصاص ضمن أوراق هيمنجواي، وهي تبدأ بالكلمات الآتية: «نات مساء ألانغ في ميلانو حملوني إلى أعلى المنطع». وفي الصورة التي أعدت

للنشر بقدر الضمير من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب. وكانت هذه التكررات هي الفصل العاشر من «حدث في زماننا» وكانت بالفصل صورة طبق الأصل مما نعرفه باسم «قصة قصيرة جداً»، ولكن الممرضة كان اسمها آج ag، بدلاً من لوز، وكان المستشفى في ميلانو بدلاً من روما. باختصار، كان هذا النص قريب الشبه جداً - في تلك الفترة - مما يمكن لنا أن نكونه من خطابات هيمنجواي نفسه ومن الوثائق الأخرى، أكثر مما كان النص في الفترة التي ظهرت بعد ذلك. ونحن أصحت الفشرة الأمريكية لـ «حدث في زماننا» أصعد ترتيب الفصول، وتحولت آج إلى لوز وميلانو إلى روما. وقد صلب هيمنجواي ذلك. كما يقول هو، حتى يجذب الورق في جرائم القتل والتطهير.

وقد ظلت هذه الترتيبة تدور في رأي هيمنجواي، كما يظهر ذلك في الرواية التي أسماها «في صحبة الشباب»، لكنه بدأها وتوقف عند الصفحة رقم ٢٧ في المسطوط، وفيها نجد البطل لسك آدم يقع في حب ممرضة تسمى أجنس، وتحولت أجنس أخيراً إلى كاترين باركلي في «دعاً» للسلاح».

ولكن ما دلالة تغيير الأسماء، وما أهمية ذلك في التحليل؟ والجواب أن ميلانو أو روما، قد جرى بها لفظ ما أسماء رولان بارت إعطاء الانفعال أو الإحساس بالواقعية the effect of the real، وإن لم يكن لتحديد اسم المدينة نفسه أهمية في حد ذاته.

وبلاحظ أن النشاط الجنسي يظهر في الأصل المفقول للحكاية المستخلصة من النص، مما يلحق بنا إلى ملاحظة أن هناك حاجة واضحة الآن وضوحاً قوياً - إلى إضفاء طابع الاتصال الجسدي وإضافته إلى القصة، بحيث لو غاب هذا البعد المتضاف إلى الحكاية لصارت كلمات لوز عن الحب الصيغاني بين صبي وصبي، كلمات لا معنى لها وهي قابلة في سريرها تاركة حبيبها العاجز يرقم عنها بواجباتها العلنية.

كذلك يمكننا أن نلاحظ أنه في الحياة الواقعية لم يرجع الفلام إلى الجبهة، لكنها هي التي عادت إليها مطبوعة للمساعدة في الخدمة في أثناء الوفاء، وأنه كتب إليها من الخطابات بمقتدار ما كتبت هي إليه. على

الأقل، حتى إنها وصلها ذات مرة خمسة خطابات منه دفعة واحدة في بريد يوم واحد.

إن شولز في تحليل قصة هيمنجواي يجمع إلى الاقتداء بدرجة ما بما فعله جينيت في تحليل رواية هروست، فهو يلحج ملحاء كذلك في الاتجاه إلى أعمال هروست الأخرى التي سبقت روايته التي جعلها موضوعاً للتحليل، أما يمكن أن نلقي من ضوء على الرواية. وبمستخلص من ذلك أن هيمنجواي يريد أن يكتب الحياة كحياة أخرى، فيجعل بطله ظاهراً عاشقاً أكثر مما عليه الأمر في الواقع، وأن يجعله أكثر إيجابية بوضفه جديداً، ويضعه شديدة ريش قداه بوصفه إنساناً، كل ذلك مبالغ فيه بالمسبة لما عليه واقع الحال.

وهو يستخلص شعوراً بالفنص يكمن وراء هذه القصة سرعان ما يجذب إليه الانقياد، شعوراً بالفنص يجمع بالرواية أن يكون متصبداً لنفسه متحاذٍ لها مما أدخله في إطار الرأي غير الدقة. ويقول شولز: «الذين يقرمون القصة إما أن يكونوا ذكراً أو يكونوا أنثى، فأكثر الذكور يعاطفون مع البطل ويتفقدون لوز، وهذا بالضبط ما يطلبه منهم الغطاب. وكثير من قرائها الإناث سيملأون قراءتها متعاطفين مع لوز، فليكن الأحداث التي كانت السبب في ضعف الفتى الشاب أو التي جعلت حال الدنيا هكذا. وعلى هذا يتوجب على القراء من الإناث أن يسيون قراءة العمل، أو يتقبلون ضربة أخرى إلى الذات الأنثوية»^(٩٠).

ولكن شولز قصر عن جينيت في تبني مقولته، فهو يدرر الملاحظات التي لاحظها بخصوص الزمن وسرعته في فترات القصة المختلفة، بل تلك الملاحظة بغير أن يعطيها دلالات كافية. كذلك لم يوظف مفردات جينيت للنص توظيفاً كافياً، غير أنه مضى ببيان طريقته باعتباره ناقداً سيميوطيقياً، وشرح لاختلاف ذلك عن مناهج النقد الجديد وأصعاب نظرية القارئ، ومطمأن أن الارتباط بين النقد البنوي والنقد السيميوطيقي، وحتى إن بعض النقاد يعدولهما شيئاً واحداً (٩١). وللناقد السيميوطيقي يعطى الأولوية لبعض الأبعاد في النص، وهي تلك التي تتمثل في الأبدية التي تسمح لبعض المعاني بالخروج إلى حيز الوجود وتضع من ذلك

بويطيقا الرواية

والذعن حين يكون بإزاء الاستجابة لنص قصصى يقرم بجملة من الإجراءات التى تطوى عليها القصصية Narrativity، أو الملكة القصصية، فإنه يقرم بربط الأحداث بعضها بعضاً على أساس من فكرة السبب والنتيجة، وهذا أكثر شيء يحدد طبيعة الملكة القصصية باعتبارها نشاطاً عقلياً، فإن الذى يحدنا فى القصصة إنما هو نظام ترتيب الأحداث، أكثر مما يحدنا نظام ترتيب الأنفاظ، فهذا شيلان: الزمنية المتخللة فى نظام وقوع الأحداث، والسببية المتخللة فى علاقات هذه الأحداث بعضها بعضاً، وحين نحكم على عمل من الأعمال الأدبية بأنه مجموعة غير مترابطة من الأحداث^(٩٦)، فإننا نلغى بذلك أنه لا يرضى الباعث الذى يعود فى جوهره إلى الملكة القصصية - باعث الارتباط السببى، ونعد هذا عيباً فى الفصال القصصى^(٩٧).

إن القسم الأكبر من نشاط الملكة القصصية يتجه إلى استخلاص العلاقة السببية بين الأحداث، هذا فى حالة ما إذا تطابق وقوع الأحداث زمنياً فى القصة وفى الواقع، فإذا حدث غير ذلك وقدمت الأحداث على غير تتابعها الزمنى الذى حدثت به، فإننا نعامل معرفة التظام الزمنى الذى وقعت على هيئته الأحداث... ولهذا كانت العمليات العقلية التى تقوم بها الملكة القصصية معقدة شاملاً، حتى ولو كان الأمر يخلق بحكاية من الحكايات البسيطة... هذه العمليات معقدة حين تقوم الملكة القصصية فيها بالتفرقة بين ما هو سببى وما هو وصفى لا غير أو قائم على الصنافة وحدها، كذلك يظهر فى أننا نعالج أن نسبق الأحداث خلال قراءة القصة فى سياق الأنماط السببية التى يندبها خلال القراءة... ثم هى معقدة شاملاً حين تأتى لفهم الأحداث التى سلفت من جديد فى ضوء ما حصلنا الآن من ألوان الفهم العاصرة^(٩٨).

إن للنص قد يرتفع ليناقش ما بين له أن يذاق، لكن الحكاية التى تستخلصها نحن بملكنا القصصية نصفى فى ممارسة عملها وفق منطقها الذى يكون لنا بمعاينة العلم الذى نستهدف به فى دراسة استراتيجيات النص، ويمسنا على استكشاف العلاقة الحوارية بين النص والحكاية بالبحث عن المراضع التى يتجه إليها الانتباه أو يربد

على أننا نعود فى ختام هذا الفصل، إلى ما بدأناه به مما تقرر من أن المتخلل البويطيقى - هنا - فى تحليل للعمل الروائى يقرم على التفرقة بين النص والحكاية، أو بين الخطاب والقصة، أو بين العمل الروائى والرواية، أو بين الرواية والقصة... إلخ هذه المصطلحات المختلفة المتداخلة فى الوقت نفسه من جهة دلالة اللفظ الواحد فيها أحياناً على مفهومين متناقضين.

إننا حين نقرأ النص الروائى نترجمه إلى الحكاية. يظهر ذلك حين نحكى ما قرأناه مرة أخرى، فنسجدل بالوحدات اللفظية كأسماء الأعلام والرموز والمعارف... إلخ، وحدات كالأحداث والشخصيات التى تتكون لدينا من جملة صلتها وملامحها والمناظر... إلخ، وهى الوحدات التى تحتفظ بها الذاكرة بدلاً من تلك. هذا بالإضافة إلى تفسيرات أخرى تقوم بها كذلك، كتتظيم المصادة التى نتلقاها حتى يسهل تذكرها، بأن نقرم بوضعها فى نظم وأبنية على قدر ما نستطيع. إن مالة عام من البحث فى قراءة العمل قد بينت لنا - على ما يقول هيرش فى كتابه "أفصة العمل الإبداعى"^(٩٩) - إن الذاكرة إنما تختزن المفاهيم لا الأنفاظ، المتداول وليس الدال. وهذا يظهر عندما نقرأ للنص الروائى فحمله إلى حكاية نعيد سردنا بالأنفاظ نحن. وهذا هو الفرق بينه وبين الشعر الذى يظهر أنه ذو طبيعة تذكارية Monumental، وهو مورد فى أنفاظ للنص نفسها، لذلك يستحيل على الترجمة، بخلاف الرواية التى مبناه على البنية القصصية لا الكلمات، فإذا اقتربت الرواية من حالة الشعر صار لأنفاظها أهمية أكبر، وكذلك نقل أهمية اللغة فى الشعر كلما اتجه إلى القصة^(١٠٠).

معاننى أخرى، ذلك لأنه لا المؤلف ولا القارئ لهما مطلق الحرية فى صنع النص، فهو يختلف عن نقاد نظرية القارئ الذين يفتنون الباب على مصراعيه للقارئ ليكون المعنى من صنعه هو، وهو كذلك يختلف عن النقاد الجدد (٩٢) ومبادئ الاختلاف بينه وبينهم راجع إلى الاختلاف حول موضوع الدراسة: هل هو العمل الأدبى أم النص؟ فهو عند أصحاب النقد الجديد العمل الأدبى وعند السيميوطيقيين إنما هو النص.

فقصة همنجواي التى بين أودينا إذا نظر إليها على أنها عمل أدبى، فهى حينئذ شيء مكتمل مكثف بذاته، وهى كيان متشابه الأنحاء unified وله قيمة جمالية، وهو أبوتقة لفظية، والراوى فيها - بمعايير النقد الجديد - غير شخصى، وهو راو موقوف به. وفى مثل هذه القراءة لويس أسامنا غير الكلمات المروجة على الصفحات، فهى كل شيء، وهى تخبرنا بأمرأة فراقلة لا تملك الحديث، غادرة لم تكن جذيرة بحب الفتى الوفى، أما النظر إلى القصة باعتبارها نصاً، فيظهرنا على أنها شيء غير مكتمل، بل إن بها على مسخوى الحكاية فهوات، وعلى مستوى النص تحفظاً أو امتناعاً عن الإغناء ببعض المعلومات، كما أن هناك شواهد على الغضب والتشقى فى النص لا توهى بأن الراوى هو الراوى للغة الصام بكل شيء أو الراوى الموضوعى، بل راو شأنه شأن سائر الناس يلطوى على ما يظنون عليه من نقص ومنصف. إن الناقد السيميوطيقى يحاول الدخول إلى الأعمال الروائية باعتبارها خصوصاً ويقرم بها التفسيرات أكثر من كونها أعمالاً قد أنتجت وتم إنجازها.

وهكذا فإن المعالجة السيميوطيقة، تسمح للناقد بمدى أوسع للتخبر وحرية أكثر، وهى تلقى عليه بمسؤولية أكبر. وهذا النص لهمنجواي مثال على كل الأعمال الروائية، من جهة أنها تصور المؤلف أفضل مما هو عليه فى الواقع... لكنه يظل خاصاً للاختبار والتقييم، وليس أبوتقة تبعد ريقص، ذلك أن كل صور الوثائق - سواء كان أنباهها إلى الأنه أو الناس أو الأعمال الأدبية - تظننا أسراً للدروس على الإطلاق، أن نحلى الرأس ونلقى الركبتين حيث يجب أن نضع كل شيء موضع الاختبار^(٩٣).

* * *

النص أن يوجه إليها الانتباه. وفي هذه المواضع يمكن أن توجد مفاتيح المعنى للمراد والعاطفة الشعرية، إنذا - هذا - تقوم بجملة من التساؤلات منها: هل هناك حادثة جعلها من حواشي الحكاية يعود إليها النص مرة أخرى كلها استرقت عليه واستحوذت وأرادت لنفسها السيطرة عليه؟ هل نظام الحكاية التي ننسبها نحن فعل الملكة القصصية فيها يتدخل في النص من أجل الإخلال به، بأن يتوقف مثلا ليخبرنا بشيء له أهمية ما غايات بتوحيها هو؟ أم هل يقوم - على العكس من ذلك - بحذف شيء من الحكاية، هذا الشيء مهم من وجهة نظر الحكاية نفسها؟ ما الذي يريد أن يملئ علينا النص من ترجيحها إلى التقييم (إصدار الأحكام)؟^(٩١)

هذه الأسئلة وغيرها كانت الممزج الذي وجدنا الناقد السيميوطيقي يفرغاه في تحليله قصة امينجواي التي منحت.

وردد الأفعال التي يقوم بها القراء أو المشاهدون لأحد الأشكال تجاه النصوص الأدبائية ولغنية تطوى على جانبين: جانب سلبى وآخر فعال^(٩٢)، أما الجانب السلبى فيتمثل فيما يقوم به القارئ من ترجمة تلقائية للرموز اللغوية أو السيميوطيقية حتى تصبح مفهومة، وهذا الجانب داخل في حيز الملكة للتقوية أو الملكة السيميوطيقية وهو لا ينفصل في مقام الكلام عن الملكة القصصية، وإنما يمتد الجانب للفعل منها، وهو الذى يتصل بتفسير النصوص، وهو عبارة عن إعادة نظر في العلاقات الموجودة في النص وإدخالها في أبلية ذات دلالة، فالقصة في النظرية السيميوطيقية، هي دائماً من تعصيل قارئ النص، وهي تتبنى على العلاقات التي في النص، غير أنها ليست متحركة كلية بها.

ويمكننا أن ننظر إلى الملكة القصصية في ضوء بعض الأشكال للرواية المودرنية وبعد المودرنية - تلك الأشكال التي نهضت لتحدى هذه الملكة والهجوم عليها، كالذى فعله بيراندولو ويريهت في مجال المسرح، حين انتهت جهودهما منذ نزوع المشاهد للتقاني المحكوم بالملكة القصصية؛ فحاول بيراندولو أن يخرق فكرة الواقعية المستحيلة في الإيهام بالواقع ومشاكلته Verisimilitude، لى يظهر ماها من سلطان ولكن يستحث المشاهد - آخر الأمر - على أن يرى الحياة نفسها

شعيا وإيهاما. أما ويريهت فقد حاول طريقة أخرى: أن يقلب الملكة القصصية رأساً على عقب ليسمح لمسرحة بمدى أيدولوجي من أجل إدراك غايات أخلاقية. وفي مجال السينما ظهرت محاولات مشابهة لما قام به بيراندولو ويريهت في مجال المسرح، وهي المحاولات التي قام بها ريسنى Resnais و Godard. أما في مجال الرواية فقد ظهر ذلك عند آلان روب - جريب^(٩٣).

إن الملكة القصصية^(٩٤) يمكن النظر إليها من جهة علم النفس على أنها سلوك عصابى أو ذهائى، وأنها صورة مخلفة من البارناتيا، فالمتلقى يستسلم لقوة يقع تحت سيطرتها، ولا يحاول دفعها أو مقاربتها، ولذلك تقع في الشباك التي يلقينا إليها المؤلف ونحن نشعر بالسعادة والرضا. وهذا هو السر في نفاد صبرنا إزاء الأعمال ذات المستوى اللغوى الهابط. والاصطب في ذلك راجع إلى فقدان ثقنا في قدرة المؤلف على السيطرة علينا وشعورنا بحجزه عن إيقاعنا في الشباك، وفي ذلك رغبة من إعفاء أنفسنا من بعض ما يجب علينا من مسؤوليات، فلنسلم أنفسنا لقيادة نخشى لقدرةنا وسلطانها، ولر على حساب تلك الأبعاد الإنسانية التي يطلبها وجودنا في مواجهة مسؤولياتنا. وهذا الاستسلام والفتور هما أكثر ما تنطوى عليه الملكة القصصية من أبعاد تأسفيا في النفس وأكثرها اتصالاً بالبعد البهائى الذى يضرب بجذوره في وعيدنا. «إن في الأمر شيئاً غير ديمقراطى بالمره، وفيه شيء لا يمت إلى الروح الناقدة بصلة؛ فالتقيد يبدأ حين تكوّن الملكة القصصية، إذ هي حالة لخيئة من حالات الرعى مخلفة من سائر حالاته اختلاف العلم عن سائر أجزاء فترة النوم»^(٩٥).

إن هذه الاستنامة إلى الاستسلام التي تنطوى عليها الملكة القصصية هي التي دفعت بعض المبدعين للقصصيين إلى محاولة إجبار المتلقى على الخروج مما اعتاده من أنماط الملكة القصصية إلى اتخاذ مواقف تجاه النصوص أكثر ديناميكية وأشد حذارة.

ومن هنا جاء البحث عن درجة الصفر في الكتابة، وفيها يقدم الكاتب بهامطة مادة يتركها للقارئ أن يركب منها ما يشاء من

نصوص. والصورة القصصية التي يمكن أن يبلشها هذا الاتجاه، وقد تم تجريبها بالفعل، تتمثل في تقديم كتاب كل صفحاتها بيضاء، أو تقديم مكنشرو صامت.. وهذا ما قام به بالفعل جون كيج John Cage، أو في تقديم شاشة عرض لا يظهر عليها إلا مصباح آلة للعرض نفسها، أو بعض بقع موجودة على الشاشة. وهذه كلها محاولات للخروج من دائرة الملكة القصصية إلى النص نفسه - من الماضى إلى الحاضر، ولكن ليس شيء من ذلك كله القدرة على النمو أو التدرج أبعد من هذا. وحتى تكرير هذا الفعل نفسه، كتقديم التجربة نفسها مرة أخرى، يوقعنا في دائرة الملكة القصصية التي نبحث عن الهروب منها، فدرجة الصفر للماء إنما هي الموت^(٩٦).

الهوامش:

- ١ - انظر مقدمة كل كتاب لبرويو: The Poetics of Prose, p.8.
- ٢ - Rimmon-Kenan Shlomith, Narrative Fiction, p. 2.
- ٣ - The poetics of Prose, p.9.
- ٤ - Lodge-David, "Analysis and Interpretation of the Realist Text", pp. 25-28.
- ٥ - Ibid, p. 27.
- ٦ - راجع الفصل السابع من كتاب حراز السيميوطيقي والقصصية: Sholes, Robert. Semiotics and Interpretation, pp. 110-26.
- ٧ - راجع: Culler, Jonathan, Structuralist Poetics, p. 114.
- ٨ - راجع: Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, pp. 80-81.
- ٩ - Sholes, Robert. Semiotics and Interpretation, p. 61.
- ١٠ - Ibid., p. 112.
- ١١ - Culler, Structuralist Poetics, p. 117.
- ١٢ - راجع: Wales, Katie. A Dictionary of Stylistics, p. 259.
- ١٣ - Lodge, David. "Analysis and Interpretation of the Realist Text", p. 27.
- ١٤ - راجع كاتي ويلز في القاموس الأسلوبى من ١٣-١٢٢.
- ١٥ - Jefferson, Ann & Robey, David, eds., Modern Literary Theory, p.31.
- ١٦ - Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, pp. 65-66.
- ١٧ - Ibid, p. 66.

بوتيقا الرواية

Ibid. p. 261. - ٦٦

Ibid. - ٦٧

Ibid. p. 262. - ٦٨

Ibid. p. 266. - ٦٩

٧٠ - تاريخ رواية القوالب، ومن التعريف أن كتاب برويت بالسرور التي تظهر عليها سنة ١٩٥٤ ما هو إلا لشكل الأخير لعمل ظل برويت يعمل فيه طيلة حياته، وهو مزيج في الأصل الأولى، برويت، بين الفراج والفرج. فحذر في الأصل أنساح وأيام - (١٨٩٦)، توليفات وأنساح (١٩١٩)، وأعمال أخرى لم تنتشر إلا بعد وفاته (سنة: تاريخ (١٩٣٧)، جان سركساي (١٩٥٢)، ضد سلفه، يوف (١٩٥٤)، ولذلك كان جيلوت يرى ضرورة أصحله، دون أصل برويت جميعاً - عملاً له، وأن من الشائع الرجوع إلى سرور أو أخرى من هذه الصور لصناعة الرواية بلص قد أخذ شكله النهائي (راجع تصديق جيلوت كتابه. 21. p).

Ibid. p. 267. - ٧١

٧٢ - راجع مقدمة كل كتاب جيلوت ص٧.

Culler, Jonathan, Framing the sign, فننر، - ٧٣

University of Oklahoma press, 1988. p. 204.

Genette, Narrative, راجع المقدمة لتي كتبها: - ٧٤

Discourse, p. 9.

Ibid. p. 8. - ٧٥

Stanzel, A Theory of Narrative - ٧٦

Charlote),Cambridge (trans.Goedsche

University press, 1984 - p. 258.

Genette, Narrative Discourse. P. 11 - ٧٧

Prince, Gerald, Narratology, Berlin, - ٧٨

1982, p. 163.

Jefferson, Ann & Robey, David, eds. - ٧٩

Modern Literary Theory, p. 90.

Messent, Peter, New Readings of the - ٨٠

American Novel, p.9.

p. 263.-Genette, Narrative Discourse, - ٨١

65

٨١ - راجع الفصل السابع من كتاب شولز السيمبوتيقا

والتفسير، Robert, Semiotics and - ٨٢

Interpretation, pp. 110 - 26.

Hemingway, Ernest, In Our time, New - ٨٣

York, 1958, pp. 83- 85.

٨٣ - ما بين قوسين أوب مرجعنا في النص حرفياً، لكن

ضمناً.

٨٤ - أساساً لأنكته أقام حتى أشاركه لفظ حقيقة درجة في

اللفظ الإنجليزية enemy، ولفظ عدو فيها enemy

الفرع.

Barthes, Roland, "Structural Analysis - ٨٥

of Narrative", In sontag, Susan, ed. A

Barthes Reader, Jonathan Cape, London,

Ibid. p. 123. - ٤٣

Ibid. p. 124. - ٤٤

Ibid. p. 157. - ٤٥

Ibid. p. 159. - ٤٦

Ibid. p. 160. - ٤٧

Genette, Narrative: راجع ذلك عدد جيلوت: - ٤٨

Discourse, pp. 166 - 67.

Ibid. p. 171. - ٤٩

٥٠ - هذا الشكل مأخوذ بالطبع من رواية برويت وبنساختا

الاحتمال عنه بأداة أخرى.

Ibid. p. 176. - ٥١

Ibid. p. 180. - ٥٢

٥٣ - راجع لمكة لذلك في الكتاب صفحتي: ٨٩، ١٨٢.

٥٤ - راجع في هذه النقطة: Wales, Katie, A Dic-

tionary of Stylistics, p. 335

Ibid. - ٥٥

٥٦ - أو ما يرقى مقامها بالطبع، كما في العبارة: وجهها الآن

شاحب، حيث يوجد في العبارة في اللغة الأروبية لعل

يظهر عن الزمان المتغير.

٥٧ - راجع كلام جيلوت عن الصوت في الفصل بذلك من

كتابها: Genette. Narrative Discourse, pp. 212- 262.

٥٨ - كما يحدث في الكتابة الأدبية مثلاً من التمييز بين

مضمرات بالحروف الساكنة أو السرياء... إلخ، وكما يحدث

في التصوير السينمائي من التمييز في السرياء بالمرئية

الطبيعية أو طمس ملاحق الصورة، أو الانتقال من الأثرين

إلى الأبيض والأسود... إلخ.

٥٩ - راجع هذه المراسم في كتاب جيلوت: Ibid. p. 239.

Ibid. p. 240 - 41 - ٦٠

Ibid. p. 243. - ٦١

٦٢ - Ibid. p. - ولفظ ليمسنا: Culler.

Jonathan, "Story and Discourse", In The

Pursuit of Signs, pp. 169- 187

Genette, Narrative Discourse, p. 246. - ٦٣

247.

٦٤ - راجع مثلاً رومان وكرومن في: Sebeok, Thom-

as, ed., Style in Language, Cambridge

1960, pp. 350- 337.

Genette- Narrative Discourse, p. 259. - ٦٥

Ibid. pp. 67- 68. - ١٨

Choles, Robert, Semiotics and Inter- - ١٩

pretation, pp. 110-111.

Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, - ٢٠

Cornell University Press. Ithaca, New

York, 1981, pp. 170-171.

Ibid. pp. 171-172. - ٢١

٢٢ - راجع: Booth, Wayne, The Rhetoric of

Fiction, The University of Chicago

Press, 1961, pp. 8,9, 12. etc.

Webster, Roger, Studying Literary - ٢٣

Theory, Arnold, 1990, pp. 51- 52.

Genette, Gerard, Narrative Discourse. - ٢٤

Cornell University Press, Ithaca, New

York, 1980, pp. 185- 86.

Messent, Peter, New Readings of the - ٢٥

American Novel, Mocomilan, 1990, p.

18.

Webster, Roger, Studing Literary The- - ٢٦

ory, p. 50.

Culler, Jonathan, The Pursuit of Signs, - ٢٧

p. 170.

Genette, Narrative Discourse, pp. راجع: - ٢٨

29- 30.

Lodge, David, after Bakhtin, راجع - ٢٩

Routledge, 1990, p. 48.

Messent, Peter, New Readings of the - ٣٠

American Novel, p. 11.

Genette, Narrative Discourse, p.30. - ٣١

Ibid. p. 32. - ٣٢

Metz, Christian, Film Language: A - ٣٣

Semiotics of the Cinema, trans. Michael

Taylor, New York, 1974, p. 18.

Genette, Narrative Discourse, p. 36. - ٣٤

Ibid. p. 35. - ٣٥

Ibid. p. 36. - ٣٦

٣٦ - وهي الترجمة التي نختارها للمعنى: A la re-

cherche du temps perdu بدلاً من للترجمة

المرتبطة بالشاعرة وهي البحث عن الزمان المفقود، وجدير

بالذكر أن الترجمة الإنجليزية للتحريان للترسي جاست

كينا: Remembrance of Things Past.

Ibid. p. 78. - ٣٧

Ibid. p. 92. - ٣٨

Ibid. p. 95. - ٣٩

٤٠ - راجع كتاب جيلوت الفكر: 110 p

Ibid. p. 112. - ٤١

Ibid. p. 119. - ٤٢

ترابطها هي: episodic.

Ibid. p. 62. ٩٧

Ibid. . ٩٨

Ibid. p. 114. ٩٩

Ibid. p. 61. ١٠٠

Ibid. p. 64. ١٠١

١٠٧. ..marrativity.. والملاحظة التي استخدمها هنا مرانلة

المصطلح الآخر الذي سر من قبل وهو narrative

comptence.

Ibid. . ١٠٣

Ibid. p. 6. ١٠٤

ics, p. 6.

Jefferson, Ann & Robey, david, eds. . ٩٧

Modern Literary Theory, p. 90.

Scholes, Robert, Semiotics and Inter- . ٩٣

pretation, p. 126.

Hirsch, E.D. Philosophy of Composi- . ٩٤

tion, Chicago, 1977, pp. 122-123.

Scholes, Semiotics and Inter-: راجع: ٩٥

pretation, p. 113.

٩٦. - والملاحظة الإنجيلية التي تدل على تفكك الأحداث وعدم

1982, p. 283.

Ibid. . ٨٦

Fiction, Lodge, David, The Art of راجع: ٨٧

pp. 154- 57

٨٨. الأمر يتكبد على الأكل، لأن قارئ هو جبرائي لشيء

قارئ أمريكي.

Scholes, Semiotics and Interpretation, . ٨٩

p. 119.

Ibid. p. 120. ٩٠

Culler Jonathan, Structuralist poet- راجع: ٩١





المراجعات

١٢٨ إشكالية الطبق الفني في (أحمد ينام في الإسكندرية)، عبدالرحمن
أبو عوف. ١٢٩ قوقعة العزلة ومطر الإحلام، شاعر عبدالحميد. ١٣٠ السيد من
حقل السبانخ لـ صبري موسى، عبدالوهاب المسيري. ١٣٧ «زهرة الصباح»
وعببرها السياسي، عبدالحميد القط.



إشكالية الصدق أئفى فى إلهأء ىنام فى الإسكندرية

عء الرءمن أبو عوف

رأسولية الرواية الءءءة لءبل السبعىءاء
فالرواية لءءه ءسءر فى أفق أءء لءناقش
هموم الءاضر وإشكالىاءه وءناقضاءه الءى
ءنلى كل منها صلاءاءاء الأءرى وءخلق
راقعا ىءمولفءها ورأساء لىرازى وىءءد وىفسر
وىءاوءز آئىة الواقع المءاش؁ إءها ءءءء زءن
الءواقء فى الءاضر لءءءء ءءءءر وسعى
الراقع والءاءة المسءءبة وءسءءءم أءراء
وأساليب ءءءءءة كالمءولوء وءبار الوءى
واسءءءاء الءاكءة الءءائلءة وءسءءءر من
مءءزءاء المسىءلما والءءء والءصوءر
والموسىقى وءءراماء والشءر لىصءىء لءسءء
وءوءء ءشكلى؁

كل هءه الءهاراء الأسولية والإءكام فى
اللىاء للءمالى وءءءءء آئىاء السءء الروائى

الإءكام ووءى وءفاء رؤىة وءصوءرة بءءة
المءى؁ عى ءصوءصوء وأسءورىة بىءة شماء
الإسكءءرىة للسءوءلة وسءوءة وءموءص وءسءر
وءصوءر البءر والءلاء وءالم ومءل وءاءاء
عءالم السكك الءءءءة والصىاءءىن البسءاء
والمسءورىن والمهمشىءىن؁ وءبءى الإسكءءرىة
الءرىقة بءراكءها الءصاىرى ولبءر الءى شكل
شءصىءءها ومزلءها؁ ءءءى فى كلىة روائىاءه
هءه مءلكة ءعانى رىاء العءن السىاسى
والأءلاقى الءى هب مءء السبعىءاء الكلىة
فلوء ءىاءاء بءءءان الاءفاءء الاسءءلكى
وشركاءاء ءوظفء الأموال وءسءىب وءوءة
للملم والإىمان وأءلاق القءرىة وأءءورا إءاراءء
الءبعىة والمءاءة؁

فءء شكلء هءه الروائىاء إسءاما ءءرىبىا
ءلاقا فى أسأسى شروط بءىة ومءمار وشكل

فا لاسءطلع قاروء روائىة (لا أءء
ىنام فى الإسكءءرىة) للروائى؁
إبراهىم عبء المءءء؁ أن ىمع نفسه من
الءساؤل السءر عى المصءاقىة القنىة ؟ وعى
أءماق وءناقضاءء ءوافع وءموءاء الكاءب
فى اسءءصاءر وءءءءم باءرراءما موسءة
بالصوءرة والرمز والمءاز وأىضا بالءسءءل
الرفائلى وءءارىفى لأصءاء وأءواء ووقائع
الءرب الءالىة الءائىة ومءى ءشكلىها وءلوىءها
للمط ومسار طوبىعة الءىة السرىة فى مءبوة
الإسكءءرىة... الإسكءءرىة كمكان وفءل
روائى وءلى كائء ءائما فءءة وإءراء للكائب
فى كلىة إءءاءه الروائى وإىراءها؁ الساساءء؁
ووبء اللباسمىن والصىاء والىمام؁ ولبلة العشق
والءم؁ هءه الروائىاء الءى ءءءء وشءصء
وعبءر فى بءاء أسلوبى ءءبىرىء ءمائل مءقن

وتحديدها التي تدور بها إبراهيم عبد المجيد في كافة رواياته السابقة، تتعرض لنوع من الجواز والتعارض والتناقض بين الروي والمضامين الإسطاقية راجعة للظرة كذلك شبكة الأحداث المعقدة الرئيسية والفرعية اللامعة والخاصة والتي تدور وتحدد في فواصلها الطيفية العنصرية مصائر شخصياته ومناخجه الروائية خاصة في رواية بانورامية موسعة تستغل وتستحضر أجواء فترة حرجه وصعوبة من تحولات وتفورات الألم وأزماته الطامحة ظلت ولونت وشكلت مصير ومستقبل بلدان الكرة الأرضية وبخاصة في منطقة بلاد صراع الإمبراطوريات الاستعمارية الشرق الأوسط والوطن العربي ومصر في تلك المدة من هذا.. وأقدم الأحداث التاريخية الدامية للحرب العالمية الثانية في الأربعينيات ودارت رحاها بين قوى المحور: ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية واليابان وبين الحلفاء والقوى الديمقراطية: إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية حيث صراع النفوذ السياسي والاقتصادي وتقسيم الأسواق والمصالح للشركات الاحتكارية العالمية..

ولا جدال أن جسمًا من القناد بكل انتمائهم ومناهجهم للتفحيد المتعجبة والمتمارعة قد استقبل هذا العمل الروائي الجاد بالترحيب وحارل مقاربة وتحليل وفهم النوى والمضامين والجماليات الأسلوبية التي يقدمها كاتب له إجازة المعروفة في الرواية المصرية الحديثة.

لذلك تصبح الكتابة عن (لا أحد ينام في الإسكندرية) وبعد الهدهد، أمرا مجهودا صعبا من أكثر من جانب وهو تجاوز كل ما قبل ومعارضة من أئمة أدبية صنعتها عبثا الرواية فكتشف مدى الخلط والإسقاط اللذين مارسهما معظم من نقد الرواية... كذلك يتحين كشف إشكالية أساسية عانت منها الرواية والدلالة المنتجة من قراءة المسكوت عنه في النص وهو الصدق الفني بمعنى الاختيارات وترجيحات الكاتب الإسطاقية ومن وجهة نظر ليون لها علاقة سياق الأحداث وإيقاعها الدرامي وتشابك علاقاتها الخاصة في إطار المناخ العام من الحرب العالمية الثانية، كذلك مدعى صدق وفنية بناء للنماذج الرئيسية من شخصيات عامة للنسي

في دورة الحياة اليومية وتمازج النسي والعمل والزواج والعبادة ولتقتل تشكل مصائرهم بقوى الصراع العائلي الذي يحسم وقائع الحرب.. بمعنى أكثر تحديدا مدى توفيق الكاتب في إدراك جدلية صراع الخاص والعام الشخصي والإنساني الجزئي والكلّي... الحقيقي والرومي، النسي والمطلق.

بجانب إشكالية الزمن الروائي ومحاولة طموحة لاستحضار طبيعة ولون وإيقاع وتوعية حياة الإسكندرية في زملة تاريخية ماضية في تفرقاتها وإضراباتها.. مما يقر إشكالية أكثر تمقدا وهي مصداقية الوثائقية ومدى تحقيقها لفنية الرواية الوثائقية ولكي تتحقق من مدى توفيق الكاتب في نهج السرد الوثائقي تقسيمه وتعارفه سريريا على أبرز نماذج الرواية الوثائقية العالمية والمصرية.

لقد عرفناه في ثلاثية (الولايات المتحدة الأمريكية) لدوين باسوس والمسرح الوثائقي عند (بيتر هافيس) وحتى في مصر توجد محارة روائية وثائقية لصالح عيسى (هي شهادت ووثائق من تاريخ زماننا)، كذلك في مسرحية الفرد فرج (الغار والزيتون)، ولما أبرز نماذجها وأكثرها انتشارا وفنية كملت في رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم.. حيث تصبح الوثائق كأخبار الصحف والمناشورات والتقارير والشهادات والتحقيقات.. إلخ عنصرًا بذلًا في تشكيل السرد الروائي.. الوثائقية إنفا فعل روائي ملحم ومتحضر في آليات السرد وقيامه بوظائف تصوير وتصديق الحدث وقراءة دلالاته واتصافهم في رسم الشخصية الروائية، وتصبح نسجها تتعرف فيه على الواقع السياسي والفيلسوفي والعائلي الذي تدور فيه موضوعات النص الروائي.

فالوثائقية في رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم هي جدران وسياج ومناخ وجو قصة حياة أسرة جديدة من زوجين هما (ذات) وعبد المجيد حسن خميس) كنموذج ذل لطيفة المتوسطة الصغيرة في مدينة القاهرة، تشكل وتحم حياتها ومصيرها وسلوكياتها وتعلماتها وأخلاقياتها، هذه الوقائع والأخبار عن السياسات والمخططات التي قرأ عنها في عداوين وموضوعات الصحف ووسائل الإعلام وسلوكيات للشخصيات العامة المؤثرة

والمشكلة للحياة وفي توازن واتساق مع واقع حياة هذه الأسرة وسلوكياتها وحياتها حتى في غرقة النوم.

إن أبسط شروط فنية النجج الوثائقي الروائي إذن هو عصفونية واتساق الوثائق والأحداث والوقائع وسلوكيات الشخصيات وقراءة واستيعاب المرحلة التاريخية وتوارثها المتناقضة والمتعارضة خاصة هذا في هذه الرواية التي تلحظ لكي تقدم بانوراما موسعة كلية وشاملة عن الحياة السرية في مصر في واقع مدينة الإسكندرية... مدينة اختزلت في فضائها العالم حولها.. الإسكندرية مدينة لكن لقرون طويلة، الحائلة بالتفرد من كل أنحاء العالم في الحرب العالمية الثانية حتى صارت برج بابل تنتظر الطوفان.

إن الأخبار ومناشورات الجرائد والوثائق والأحداث والوقائع السياسية والاقتصادية والأدبية والفنية وأشهر الجرائم وأخبار القسما والمسرح.. اختصار للحياة الخاصة والعاما للمدينة والتفاعلات السياسية والأحوال الاقتصادية والسياسية، كل ذلك يقدم في توازن مستقل عن أليات سرد الفنية الروائية وتقديم الموضوع الروائي الرئيسي والمحموري الذي يقسمه الروائي وهو يتبع بغصا في مهمة جودته أو طرده بصبي لقي من قريبه مبعدا بأمر من شيخ البلد يسبق النار وهو أول ما يصحنا مما تنصده بإشكالية الصدق الفني في هذه الرواية المشككة حيث تشع أن جذور وسبب هجرة (مجد الدين) واستلامه للثروة من جذوره العائلية وجماعته وعشيرته وأرضه، موضوع ملق مصطلح ليون فيه سفره وصدق وقناعة واقع هذه الطبيعة ومعالجاتها والحامها بالأرض التي تمثل الحياة والعرض والشرف وكل المال العا.

و (مجد الدين) البطل الرئيسي في الرواية رجل سلبى مخدع متواكل مغمور متمسك بالمقاييد بطيء الفهم والحركة حركته محدودة يغالي الكاتب في رسم سلوكياته وتفاصيلها ويكاد يصيب القارئ بالملل. إن شمة شاعر بين عاشق (الخيلانية) و (الطوبانية) لتبين منذ عشر سنوات، حين لم يبق في القرية من الخيلانية غير مجد الدين ومن الطوبانية غير خلف، (مجد الدين) حامل القرن الذي أعفى ذلك من الجهادية، (خلف) صدوقه منذ الطفولة، لقد جعلت

هذه الصداقة بينهما، كلا منهما يتحالف على ألا يقابل الآخر في معركة قبل أخوة مجد الدين الفخمة، ومات أبوه محسورا عليهم، ويقى هو وأخوه (البهى) الشارد قلعا في الأقالق، ويقى أولاد عمه، أزواج أخواته الآن، قتل أخوة خلف السنة ليصا ومات أبوه محسورا عليهم بدوره، وللقرية كلها عرفت قصة العهد لأذى أخذ كل من (مجد الدين) و (خلف) على نفسيهما، لقد قبرا منذ أكثر من عشر سنوات إيقاف نهر الدم.

انتهت للتصمة من زمان ابن، والبهى الذى صبار وعيش في الإسكندرية لم يجد للظهور بالقوية أبدا، لكن العمدة نكش الآن تراب السنين إنه لا يقى ماقبله (البهى) به، وإحياء قصة لشأر التقدم بين الخلافة والطرابية مجرد حجة لرد مجد الدين، العمدة فجأة قرر إظهار منعه وهدمه ماء و (مجد الدين) مقنوه، كما كان أقوى جميعا، لنفع ثمن خطايا (البهى)، ترى ماذا في الإسكندرية حتى يمشقها (البهى) كل هذا العشق، وهل سيق (مجد الدين) غلبه لم سيختار بلدا آخر في أرض الله الواسعة؟ يا أرحم الراحمين يهبط (مجد الدين) بلا صوت وهو يمشى مرتكبا يظهر إلى قاعدة برج الحمام، يخرج من صديقه علة حدان ويلف بسيارة زرقية، لم يحب من أخوته أحدا كما أحب لبهى، هاهى الأيام تجمع بينهما كما يقال.

إن (مجد الدين) طوب لآوى الدنيا إلا من خلال القرن، أما (البهى) فلا نجد ترويرا موضوعيا أو بليانيا في الموضوع الروائى لتقديسه بهذا الشكل الأسطوري للصالح مما وشكل استطرادات وحواسي تؤدي إلى المال وانقضت... يقول الكاتب في صفحة ١٦ خاتما من سياق الرواية (لقد كره البهى مبكرا كل محاولة لأن يتعلم حرفا في الكتاب أو للزوية أو البيت، ولم يكره شيئا مثل كرهه للفلاحة والفلاحين؛ قالوا ذلك لرواسمه وقالوا لهيئة في قلبه، وقال الأب حكما والمصرة في عينيه (هكذا هو خلقه) اختلعت له الأم اسم (البهى) لأنها ولدته في ليلة السابع والعشرين من رمضان، لقد رأته وهو يذرق منها خلة نور تخرج معه تنمى له الحجرة وشمى على الجدران، ويكت القابلة وفي قلبه في القمام، وتقول لأمه أن تخفيه عن العين، فهو فضلا

عن طاقة اللور التي خرجت معه، وإد مخنونا، إنه وإد طاهر من اللبلابة منثور لخير عديم)

ثم ما أسرع ما لتكشف سر (البهى) وملا فضاء للقوية.. إنه ممسوس بالعشق يمشى وراء النساء فوق للترع وفي الأسواق، وأصبح أيضا معشوق نساء وبنات القرية والقري السجارية يفتنون بشهوة زينة، وقد أغرته للتقية، فلجاجة زوجة عبد اللهى لكير أبناء للطرابية.

هذا للتصنع هو السبب لحوادث اللثار التي أتت إلى هجرة البهى إلى الإسكندرية بعد ذلك هجرة أخيه (مجد الدين) ولاتعرف بعد ذلك لها وظيفية دراسة أردلانية في الرواية وهذا هو الشكل الأول لغية للتصديق القنى.

أيا كان الأمر، فللكتب يحاول أن يقرن ويربط أحدثت الحرب للكرى بسيرة هجرة (مجد الدين) إلى الإسكندرية.. حيث السرح الرئيسى لأحدثت الرواية.. يقول (قبل ليلة الأخيرة له في القرية يومين كان للرد الذى طلبه هنتر، قد جاءه إعلانا سريما بالتمجة بين لشعب للبولندى، ونظام من رئيس بولندا إلى شعبه، بأن يقف خلف جيشه، دفاعا عن الحرية والشراف).

ويصدر للكاتب تفاصيل ميكرومكروية رحلة (مجد الدين) وزوجته (زهرة) منذ ركوب القطار في محطة القرية حتى دخول الإسكندرية في الليل وهو أمر مسهب.. تفاصيل مملة تشكل قوامات وزينات في السرد ليس لها وظيفية في الدلالة الكلية وهو أمر يكرر كثيرا ويلفراط مزج في كثير من أجزاء بولية للنص الروائى.. وصف من أجل الرصف وحوار وثرثرة وحوادث جزئية ونظر من الحكايات والشاهد والتأملات بعينها موزن دراميا وقصويا والبعض الآخر ليس له أثنى وظيفية ولعل أبرز الأمثلة: ١- كيف استحل مجد الدين وزوجته (زهرة) على علوان منزل للبهى في «غيب اللعب» حوالى ١٠ صفحات ٢- انتهار خروج (زهرة) مع زوجة صاحب البيت المسيحى الست (مريم) بشوارع وأحياء الإسكندرية وتفصيل شراه الأثك الجديد.. كذلك الوصف المسهب لسوق السمك وإضافة وتكرار هذا الأمر في أكثر من جزء..

قد يرد على ذلك بمحاولة الكاتب العالية بخصوصية وشخصية المكان في الرواية... غير أن ثمة فرقا بين المكان كفضاء روئى والمكان كتيكوير وجو.. وهذا يفر مرة أخرى إشكالية المسق للقنى في هذه الرواية.

غير أننا نجد مقتطفات جغرافية لها عمقها التاريخى الحضارى تؤكد استيعاب إبراهيم عبد المجيد للخصوصية البديعة للتراكم والتاريخ الحضارى للإسكندرية في صلحة صلاة أهل كان الإسكندر يعلم أنه لايتيم مدينة تحمل اسمه خالدا في الزمان، وإنما يقيم عالما بأسره وتاريخا كاملا؟ أغاب الظن أنه كان يعرف، أنه لم يكن معصيا بالخلود فقط، وإنما بتغيير الدنيا.

السافة من جزيرة فاروس.. الأنفوشى حاليا.. إلى راقودة.. كرموز الآن.. يتعلمها السائر على قدميه في نحو ساعة، ولابد أنه كان يستغرق الوقت نفسه قديما لأنه لم تكن هناك مبان يجر حولها، كانت الأرض مسطحا من رمال، لذلك حين وقف الإسكندر بغرسه في راقودة، فرأى آخر نقطة في البحر فاروس، فقرر أن يصل بينهما، ومات قبل أن يتم ذلك.. لقد كان بطليموس الأول، وخلفه الثانى هما اللذان أنجزا بناء الإسكندرية وضع الإسكندر حجر أساس المدينة وأركان مهمة تخطيطها (في دنيو كراتوير) البارغ في الهندسة، فخطها على رقعة من الشطرنج شوارع مستقيمة من الشمال إلى الجنوب، تطلها شوارع مستقيمة من الشرق إلى الغرب، لماذا حقا جعلها مثل رقعة الشطرنج؟ هل كان يقصد أن تكون مصرا للعب والموت؟ لقد كان أهله في زمن (أفسس) - بعد موت (كايوبارتا) و(أنطونير) ثلاثة آلاف من الأحرار، ومثلهم من العبيد، لكن أهل الإسكندرية كانوا مشرعين بمصارعة الديكة، والتندر بالشعر على النكاح لذلك حين دخلها نابليون بونابرت، لم يكنوا يجازبون ثمانية آلاف!! الإسكندرية منذ ذلك الوقت تهرى أمام الوقت؛ تنسع، تزدهم، يدخل رقعتها الغرياء من كل السالك، صارت ميناء حقيقيا، قامت لتتصور في التصضاء الذى بين رأس للعين ولوى للعباس، وحفر محمد على ترعة السمودية، ورسم المهندس اليهودى «مشق» خارطة تطوير المدينة، الذى لم يتوقف في

عمر أبناء محمد علي، إبراهيم وسعيد وإسماعيل، وما كثر الأجانب خرجوا إلى قضاء الزمل شرقاً، واشتروا، وبدا فيه التصور والمنازل للبخضة، وقامت فوق البحيرات الصغيرة، جنوب وشرق المدينة، قرى ريفية بالزمل والسيوف والمدررة والمحصنة تكثفت بعد ذلك بنورها، وصارت أحياء مزخمة بالوالدين للقرارة من شمال وجنوب البلاد.

لكن المدينة ظلت تتقدم، لحث القرية الأجانب شمالها، واحث الفقراء جنوبها، وحين قامت مكة حديد ترام الزمل، ازداد للسكان شرقاً وشمالاً، كما كانت السكة لأحد بيوتها وبين القاهرة طريقاً سهلاً للضالعين والباحثين عن الثروة من الدنيا والصعود بين الأجانب منارات وآلاف من شذات الألقاى وأترين إلى المدينة العالمية حتى صارت كجرج باب، ومن أمل البلاد آلاف من الضالعين مثل مجد الدين، سبقر إليها وسرف ولحقن به.

لم يعد للشمال كافياً للأجانب فزحف فقراؤهم، من البروتانيين واليهود والطنجانيين والقبازسة، إلى بعض الأحياء الشعبية، كالصانين والبيان واقتدروا واخططوا بأهل البلاد الذين يستوطنون الجنوب وما هو مجد الدين يصل الإسكندرية وهي تنقف على قمة العالم لقد أصيب للفراري من أوروبا، للجنود من أوروبا وسائر دول الكومونولث، وهو للفلاح لمللورند.

ولم هذا القطع من أجمل ما كتب عن خصوصية وتاريخ وجغرافية الإسكندرية وهو هنا يحقق ماقدامه من المكان كفضل روائى وعصر رئيسى فى التشكيل السردى.. إنها رؤية كاتب متحمم بالسكان وممثل بثقافته وتزككه للمشارى... غير أن السؤال المصروح لا يزال هل كانت الموضوعات والوقائع والعلامات المتخمة فى الرواية منضمة مع هذا المنظور الشمولى للعالمى لمدينة هى برج بابل مدينة الكون.

أيًا كان الأمر فمسجد الدين المقصور والغريب الذى لاقى فى توسار الإسكندرية الطيف المور الهادر، لم يكن يحتاج لفيركة موضوع للأنار الذى طرد من أمله من قريته وعشيرته.. تكلا يعلم هجرة الفلاحين وأزمات البطالة التى أحدثتها وقائع الحرب العالمية الثانية مما جعلهم يترجون جماعات إلى المدن الكبيرة للقاهرة والإسكندرية.

ولسوف يرصد ويتابع للكاتب بهجه فى الاحتفال بالتفاصيل، حيرة ومتاعب وعذابات مجد الدين فى البحث عن عمل وتكته من عمل لأخر فلكسكد يرخس قيمة الأبدى للعلامة كان سالدا فى هذه الفترة.

وتسالم عن جدوى مقتل (البهى) الذى أمثل لكاتب فى تفصيلاته كملته للهم إلا قصده للصراع الدامى بين المصاعبة والمصريونية الملهجرين إلى الإسكندرية... كذلك ما جدوى العلاقة الأسطورية للفاضة بين (بهية) التى ظلت تنجب البهى حتى الإسكندرية وأصبحت مخبولة، كل هذا وغير إشكالية المسند للبنى، ويشعر للقارئ بدور من الاستطلاع.

على أن أبرز مايطلق بمصدقية ما نقول عنه إشكالية المسند للبنى فيما نطرحه هذه الرواية هو الاعتناء المبالغ فيه والقصص الواضع فى تكون العلاقة العمومية والإنسانية بين عصرى الأمة وقد تفتتت شكين الأول طابعى ومتنع وغير مقل وهو علاقة مجد الدين وبذبحته.. زهرة وصاحب العذل القبطى الخولجة (ديمترى) وزوجته (مريم) وأبنتها (كاميليا) ورايون... وهى علاقة لظنة طابعية تؤكد سماحة الحياة المصرية التى ترفض للتعب ولا تعرف أى أنزاع حول اختلاف الأديان وقد جسدنا كعبه عبر صور ووقائع وحوارات وظهرت كمصر فعال جمالى فى بناء الرواية وهذا بخلاف العلاقة للرئيسية التى تحو لحر هذا الملحن الدلالى وهى علاقة (مجد الدين) و (دميان) .. وهى المصور للرئيسى لموضوع الرواية ذلك لتوجهه الإنسانى.

إنها صنقة جمعها للتعرض لصنوف لتقهر والبطالة والضياع الذى كان يماثيه غالبية أبناء الشعب المصرى المظلم لفقير يثقت فى أقيبه الجيش بقسم البرابيس ولخصها أحد المحسوسين قتلًا لمجد الدين بعد أن حصل للتأويل على جفيه من (مجد الدين) :

هل تصدق أننا جميعا محبوسون من أجل خمسة صاع، من أيام صفقى باشا وأنى ولهد يشى بدون بطاقة يدفع خمسة صاع غرامة، لو فيه خمسة صاع مع أى واحد هنا لم يكن قد خرج للعمل أبى والله.. وقت بحث عن عمل ومك جايه.

لقد لحمتن دميان منصف وقهر مجد الدين الطيب وارتبط به لحظة مخذل أخيه (البهى) ... هذا الإنسان للغريب المهورك... مشقوق وقتة للسام الذى عاد بعد الحرب الأولى وبعد أن تشتتت البلاك منلوت بالثروة وقال لمجد الدين (قريتنا هذه لاتحتره... إنها مثل خنفسة كبيرة لاتقادر جحرها) وكان عليه هو أن يحركها من جديد.

وتأكد صدقة (مجد الدين) و(دميان) فى رحلة لشقاء للبحث عن عمل وغالبًا ما يجلسان على مقهى حيث يقرأ مجد الدين الجوركد وأخبار العرب والعالم لدميان الذى يحكى قصصه ومجزته إلى الإسكندرية.. ويوضح للكاتب تفصيلات دقيقة عن مستوى إيمان دميان الفكرورى والمسيحية فهو مثلا يقول لمجد الدين عندما لم يوفقا فى إيجاد عمل متكلم :

«عندى فكرة، مازريك أعجب أنا إلى مارى جرجس أطلب شغل يتعجب أنت إلى أبو الدراء أبو لولعاس وتطلب شغل لو حتى تعمل للمكس يمكن مارى جرجس زعلان منى لأنى بحدث عنه كخوار، وثمة حديث طويل عن طقوس وعبادات وصوام لقسلمين والمسيحيين يعرضها لكاتب ليؤكد وحدة المصيرين وصداقة وذويان المسلمين مع الأقباط... حتى طريقة الأكل والطبخ... إلخ فكلا الاثنين وسيشان طقوس وأعراف الدينيتين بالتبادل وتكرج العلاقة العمومية بين (مجد الدين) و (دميان) بالتحامتها فى عمل ملحقى وعمال السكة العديد.. حيث يبدع إبراهيم عبد الهوى فى وصف وتقديم نوعية حياة وعذابات ومناصب مثل السكة العديد... وقد لاتخو رواية للكاتب عن حياة هذه الطائفة من العمال كما نجدها بمعنى وثيقة ومعرفة دقيقة فى روايته (السمات) و(السواد والجمام) حيث يحيل نوعية وتفصيلات هذه الحياة للهامشية المفرقة إلى مشاهد رواية شاعرية مثيرة بالصبر لفتنة وللتأملات ما يوحى أن الكاتب عريف فى طفولته وصباه هذه الحياة خلال تربية وحياة الأب.. وهذا جانب أساسى خصوصى من النام الرئى لإبراهيم عبد الجوده، يؤكد تفرد وخصوصيته ولكته الخاصة.

وقبل أن نواصل تفاصيل حياة كل من (مجد الدين) و(دميان) فى حياتهما الجديدة

كعمال ملاحظة في السكة الحديد ويتعرف على زملائهم ومدى انكسار أحداث ووقائع الحرب العالمية الثانية على حياتهم ومصيرهم، تناقش أبرز ملامح إشكالية المسكن الفني والاصطناع والإسقاط في قصة الحب الناصية التي وقعت بين (كاميليا) القوطية (ورثى) المسلم... كلامها في عمر المراهقة والإقبال على الحياة وفي مرحلة الدراسة الثانوية.. ومن أول لقاء حدث في صمت نوع من الإعجاب المتبادل.. وغرقت كاميليا في أحلامها الوردية وكالمادة طاردها (ورثى) حتى أوقعتها في حبال حب.

وللرصد مدى الاصطناع والإدعاء في رسمه لشخصية والسخرى التناقض لورثى الذي أصبح يرقا بكل ما بلغ ومستوى المؤلف ولويس بلغة وطبيعة ومستوى الشخصية الروائية التي في السابعة عشرة.

قال لها وهما يشيان وسط أشجار الكافور والسندباد والذئب الهندي السامق والأكسيرا العارية التي ستشتغل مع مقدم الربيع: كم عمره؟ قالت ستة عشرة وقال إنه في السابعة عشرة، وحلم حياته أن ينهيه من التوجيهية ثم الجامعة ثم يسافر إلى السوربون.. إن رحلة طه حسين في التحطيم هي أمه، ولويس مهم أن يعود بالذكورة، إنما السهم هو أن يمشي في اللي لللاتين ويؤيد الثوار والأروسة والباكتيون ويرج يقول والمؤامرات ويقرا على صفحات السين أشعرا تطير في الهواء.

وهو قارئ زلي وحافظ لأشعار كينتمس الإنجليزي وشعر بودلير الفرنسي وقرا بالإنجليزية والفرنسية.

وتستلم لتصرفاته الصغونة وجرائة قاتلة بعد أن أحاط عنها بمقد الفل أمام المرأة، ثم أخذها من يداه ومشى إلى حدائق للشلالات. كيف وانتك الشجاعة أن تفعل ذلك بالشارع؟

- الشعر، أنا أحب كل الشعراء الجانين، هل تعطين قصة حب لويك مع إيزيدورا؟

- لا أنا أعرف لويك.. أعرف أن إيزيدورا كانت واقعة غير عادية.

هل تعرفين شيئا عن السورباليين للفرنسيين؟

- تقريبا

- هؤلاء السورباليون يفتنون ما يريدون دون خوف.. وجلس تحت أشجار الفسار المحمرة العالية للتكيفة، قالت:

أنا لا أعرف كيف أصبحت لك

كان هو يتأمل هذه الدجولة الوردية ذات العينين الزاسعين ولا يصدق ما حدث ومايقوله..

وقالت:

- ولكن

أنا أعرف أنك مسيحية، صليب في عنقك، أنا مسلم، هذا ماحدث.. إلى أين يذهب؟ لا أعرف

في ذلك اليوم قرأ لها بعض أشعار بودلير ورامبو وإلغار الذي سمعت عنه لأول مرة.

وقال لها (يا جمولي) يجب أن ترى وردة حايك البيضاء تزهر، يا جمولي سارعي بأن تكرني أما واصمني مطلقا على شاكلي، وما وجدنا قد شجعت قال لها (كل أزهار الفسار تضني حديقتي، أشجار الجمال وأشجار اللمار، وأصل وحيدا في حديقتي والشمس تحترق نارا قائمة على يدي.. وأخبرها أن مقالته أجزاء من قصيدة بعنوان قصائد السلام - كدبها (إلغار بعد الحرب العالمية الماضية يغني فيها لعودة للجدرد إلى البورت وأنها ليست قصائد خزل، كانت هي متدثرة من نفسها كيف تستمتع إليه عاشق للشعر الحزين هذا، وهي المرحمة للمنطق، وهو المسلم وهي المسيحية، لكنها تعرف أن للنهاية ستكون قريبا وأفضل أن تذهب ببديها

ولعل هذا السقطح أبرز دليل على ماقتصد من غيابة وانقطاع الصدق الفني في الرواية.. وأصبح جيدا أنها علاقة مختلفة تحول أن تفاضل شعور العلاقة بين المسلم والقطبية.. فالقصد واضح هذا بجانب تحول ورثى ليقو بكل ما يستوى المعنى والتعاني للمؤلف عن الشعر والأدب الفرنسي وعن شجود المعاصرة للفرنسية بمبالغة، وهذا نوع بدأ يظهر في كتابات روائية جديدة تكذب وعينها على حلم الترجمة إلى الفرنسية.. وكان الإبداع يتحول هذا إلى عملية مقارلة في مناقصة الترجمة... صحيح أن ثمة قطاعا ضخما من المثقفين المصريين ثقافتهم فرنسية وتعلموا وعاشوا في سحر باريس

وتشربوا حياتها وأبدتها وبغها وهم كانوا في غاية اللقن لاجتياح جيوش النازي لباريس واحتلالها.. ولكن ماذا عن رأي غابريئة للشعب المصري وموقفه الماطفي الثقالي الذي كان يهبط لجيوش روميل عندما مهدت الإسكندرية وذلك نكابة في الاحتلال الإنجليزي المستعبد لمصر.. لقد قامت المظاهرات التي تهافت لروميل ويقتض على سياسيين بارزين في قمة المصلحة كانوا يتحانون مع قوى المحور بل إن الملك فاروق تخفصه كان على اتصال بقوى المحور وكان هذا سبب تفجر أزمة فبراير 1942 عندما هدد الإنجليز بخلعه وفرضوا حكومة الوفد الديمقراطية بزعماء المحاس التي كانت محاذرة للتحالف بسبب موقفها الليبرالي الديمقراطية.

ولن نطيل في تفاصيل هذه العلاقة الماطفية المستعصمة بين (كاميليا) و (ورثى) بل يكفي أن نقرأ نهايتها السجزة التي تشكل قمة الإدعاء والتصنع وتقدم أبلغ دليل على عدم المصداقية الروائية والتورم بحيث تشكل تقوما في بنية السرد الروائي ووحدة الانطباع والسواقي.

عندما عرف الفجاجة (ديمثري) وزوجته (مريم) بتورط كاميليا في علاقة عاطفية مع المسلم ورثى قامت الدنيا ولم تقعد وبعثت من الخروج وبذات أحوالها النفسية والصحية تتدهور.. كذلك أوثق ورثى أن يفقد عقله وتتوالى التفاصيل المملة كالمادة حتى تنتهي هذه الميلودراما على طريقة التلفزيون أو السينما المصرية القديمة أن يتحول (ورثى) إلى مجنون، وتتحول كاميليا إلى قديسة.

كان ورثى لا يزال يمشى ضد اتجاه الليل بأكل ما تهرله يده من غبطان المحتر، بانتجنا أو طماطم أو خيار أو غيرها أو ما يوجد به الناس الذين يرقون لحاله، صار معروفا أن هناك شاب مجنونا يمشى عكس اتجاه الليل وكما رأى جلة في الليل نادى أهل القرية وصرخ ولم يسمك حتى استخرجوها وفي كل مرة كانت تنصع عيناها ولا يكف عن الحركة حتى يعرف للتدخل وشكله وعمره ولم يصادف (كاميليا) أبدا فظل يمشى نحو الجروب، لقد مضت أزمة شهر حتى الآن أو أكثر على رحلته، وقد

اقترب للغاية من أسبوط وما هو يسمع عن الشابة التي دخلت الدير منذ عام واحد وصارت قديسة ذات كرامات تفوق كرامات القديسة تريزا، اتسعت عيناه وهو يسمع اسمها (كاميليا) واتسالت دموعه، ومضى رشيدي بسرعة في البلاد، كان يدرى أنها تراه في سحرها وجمالها كانت تحب أن تنظف الحجرة التي عاشت بها السيدة العذراء وطلعا في الدير في بطن الجبل، لقد نحت للفرانجة المغارة الكبيرة ليصعدا إليها عند الفيضان مغارة ترتفع عن السهل الزراعى بمائة متر أو أكثر قليلا، انتهت السيدة العذراء وابنها ويوسف النجار إليها في رحلتهم التي قرأوا فيها في مصر، صارت المغارة كنيسة للعذراء ودير يزوره الناس ويقوم حوله بيوت الزهاد، كاميليا تحب أن تنظف حجرة العذراء، وذات ليلة رأته الثور، للور الذي لا يدور بخلاف أحد، الذي لا يخفيه أحد، للور الذي له لون عمل النحل، والذي له شره للسم في يوم فائض والذي له طعم الماء للزال.

رأته يبعث في الغرفة صغيرا كشمعة ثم يكبر ويؤيد برقه وتزداد إضاءة الغرفة ثم يخرج للور يشي المغارة التي تصورها للشمع الهزلية فكانها شمس دخلت المغارة وصار فيها ركن يبرق، إنها العذراء تتجلى نورا في كل مكان، ورأها (كاميليا) قضى أمامها وتبسم ابتسامتها التي لا تختفى وأحست بها نسم شعرها برائحة طيبة وقالت لأب ميشائيل إن العذراء تحدث لها، وصارت العذراء تتجلى لها في كل وقت، وحلت فيها البركة والقداسة السرمدية، ورأت (رشيدي) يمشي في البلاد، تماما كما كان السعرة يرون ما يحدث في البليورة السعرية، لم تخف أبدا عليه كانت على يقين بدياته ووصوله إليها، كانت فقط تنتظره وتدعوه العذراء أن تحفظه من أي مكروه، هو الذي أنشأ فيها هذه البركة، هو الذي أثار فيها المنيعة الملائكية، يستحق إذن أن تدعو العذراء أن تحفظه، كانت تعرف أنه سيصل إليها وظل هو يمشي البلاد، القدوسة الشابة في حبيبته، قلبه يدق ويخبره بذلك، لم تقتل ولم تموت، وشاعت القصة في روحه هو أيضا، وأضامته عبيد الذليلتان وحملته قدماء ونزل يستحم في ماء النهر أكثر من مرة، لم يرض أبدا أن

يقابل (كاميليا) على هيئته الجديدة حاقيا، ممتق للثياب أغبر للوجه والشمع وأدرك أنه رأى في الريف دنيا أكثر بهاء وتمترة الأرض خضرها والشمس حائبة وللناس في دعة قش على مهل والأطفال يلعبون في اللندران.

في الطريق فكر أن يعود ويكفى بالتحويلات التي حدثت لكليهما، لكنه كان من القوة ليذهب ويروا دون أن يتكس أو يدهار، قال لنفسه إنها لا بد بلغت للقوة أيضا، فكلاهما صار في منطقة بين اللاهوت والناسوت، هو شاعر وهي قديسة.

ورأى الزحام الشديد من المرضى والكلالي والمقهريين في الحب والحياة في الروح والجسد على ذلك السطح الممتد من الروح حتى الروابي وعلى طول الطريق حتى قرية دريكة رجالا وساء، ووقف بصحبا حتى اقرب موعد الصرافاء، لقد تشعب بهالة للور التي تكال رايها وتشعب حول وجهها، تشعب بحركة شغوبها الصغيرين والكمات البهيمية التي لا يمسها أحد، تشعب من زها الأبيض للسامري، من جسدها للبل كجسد عصفور، وتقدم، لقد جاءت اللحظة التي كانت بعيدة كموم الدولة ورفعت وجهها إزنا، لرحل الصليب للشمى الصغير في بداهة الحقيقة، ارتفعت شفتها بلا كلام، لقد أحست برائته ولم تعد قادرة على الرقوى حتى إذا صار أمامها كادت تنهار، لكنها شامت وتزكت دموعها تنزل على خديها أمامه، وبين دهشة المرضى الكلالي والمحبين (رشيدي) كانت الكلمة التي طال لتناظره اسماعيا، وقال «لقد شفيت»، قالت «كنت أصرف، كنت أراك وأنت تأتى ماشيا في الحقول أنا أيضا شفيت»، قال وسأذهب إلى فرسا بعد الحرب أصطلي لله القدرة على الشعور (وأنا لن أترك للدير، أصطلي لله القدرة على المساعدة، «الحب طريق الرب يا رشيدي، وسكنا كانت دموعه هو أيضا قد انحدرت، «هل تباركيتي؟»، أريأت برأسها فرك على رقبته ومشت ببدها على رأسه، وقرأت رقية ثم أخذت بيده تنهضه وأمام الناس جميعا وقفت على أطراف أصابع قدميها ويقلبه على جبينه، وقالت «مع السلامة يا حبيبى، وثق سفوف المرضى علانا ودخلت هي إلى الدير ولم تكمل بركتها

ذلك اليوم ولم تخرج لأيام ثلاثة بعد ذلك ظل فيها الناس يداومون حول الدير حتى خرجت إليهم يستنوا نور وجهها

لقد تعسنا نقل هذا المشهد التفصيلي الذي يؤكد الأسطعاف والإطالة والإملا، والذي يؤكد المبالغة والحنو وإثارة ودغدة الشاعر الدينية لدى الأقباط.. فمن البداية هي علاقة مصطنعة تنفذ صدق الواقع في تحولاتها.. شاب مرافق شاعري المزاج مسلم أحب فداء قبطية ووقفت حواجز الدين في إتمام حبهما وما أكثر ما يقع في دوامة الواقع للصرى من أمثال هذه الحكايات والوقائع ويغمرا الزمن.. فلماذا جعلها الكاتب إلى هذه الإثارة الغلوغرافية ويجعلها على شط مسلمات للتخزين السمة؟ إنها رواية أخرى مفصلة عن سياق مجرى الرواية الأساسى التي تطمح لتقديم صورة الحياة الإجمالية في الإسكندرية خلال ظروف الحرب العالمية، وسوف نجد كثيرا من أمثال هذه الصور والذوات المصطنعة في مجرى سير الرواية مما يعنى على وحدة الانتماء والإحكام.. لم يستطع الرواى إذن أن يفرق بين آليات السرد الرواى الذى يقدم المصادق والمصادر الشخصية في بناء عصى ي طرح رؤى وصورات، وبين أسلوب الريبورتاج الصحفى الذى يحفل بالوصف التفصيلي والذى يضى لنفسه ويستغرق في جزئيات وتفاصيل حكايات وحواش ليس لها وظيفة روائية في الدلالة العامة.

ويبقى أن نثير محاولة الإيهار والإدعاء التي قدم بها الكاتب الرواية - الريبورتاج من مقتضات من كل من بول إيلوار ولورنس داريل، وأسطورة اللطران البابية، وكفافيس.

ومن يقرأ هذه التفتحات يجد نفسه يقارن بين التجربة الإبداعية المكنة لداريل، وكفافيس عن شخصية وسحر ومخالطة الإسكندرية كسعيدة وأسطورة وحضارة ومناهة لتراكم الزمن الحضارى، وبين تجربة إبراهيم عبد المجيد، ومن البداية فالمقارنة ليست لصالحه فكل من داريل وكفافيس، اعتمدا في تجربتهما الإبداعية على منظور حتمارى ويكرى أوسع مدى وأكثر تنظلا في التاريخ والميثولوجيا والفلسفة جسدانية العديدة.. الأسطورة - المتاهة - بجانب تجربة

حياة لها خصوصيتها ولقتها الخاصة.. صحيح هي عين للغريب.. الآخر ولكنها عين مثقلة بلغة الفن والأسطورة والمجاز.. اقتربت من نوع من التأويل والمسكوت عنه للمدينة.

أيا كان الأمر، فهذا موضوع يستحق دراسة مخصصة.. ولا ننسى تجربة إدوار الخراط في كلية إيداعه والذي كانت الإسكندرية محوراً فلسفياً وحياتياً ورمزياً وأسطورياً، وفعلًا روائيًا عنده.

كذلك بعضنا من روايات عميد الرواية العربية نجيب محفوظ والتي قدمت رؤى وأحداثاً ونماذج من مفهوم نجيب محفوظ التاريخي والبائوراسي للإسكندرية في مزارع والطريق والسمان والخريف.

كذلك يبقى أن نشير إلى جدوى ووظيفة مقدمات الفصول التي اقتبسها الكاتب من رموز الإبداع الأدبي والفكري الأروبي والعربي شعراء ومتصوفين ومفكرين، ودعاه مسيحياً ونصوحاً مجهولة المؤلف... فنتساءل: هل هي مجرد ديكورات فخمة تؤكد ثقافة المؤلف أم أنها عناصر فعالة في بناء النص وكشف رؤيته ودلالته ومجازه؟...

إن للقارئ للجمالي الذي يدع من موضوع رواية تستند على أحداث التاريخ يفضل إبراهيم عبد المجيد في إدراكه وبالتالي تجسيده بالصورت والرمز والمجاز.. فهو بدلا من رصد محدود مصائر وحياة ومراكبات ألباء الإسكندرية وأبرزهم (مجد الدين) و(دميان) و (كاميليا) و (رشدي) في حضور قوانين التاريخ الموضوعية التي تصرغها الدليل الكبرى المتحاربة وهي هذا الصراع: أسيانها وإيطاليها واليابان والحلفاء: إنجلترا وأمريكا وفرنسا.. وتقديم العنصرية المستندة بين الخاص والعام النسبي والمطلق.. نراه يقدم حياة الإسكندرية الإنسانية بمنظور وصفى خارجي تسجلني وتقلدني فهو مفهوم بالوصف وإيراد الأحداث الخارجية دون تغلغل في الأعماق الثائرة لزمنية الحرب العالمية الثانية كحدث عالمي يظل كل أنحاء الأرض وبشكل مستقبلي الدخول وهذا للشرق الأوسط والوطن العربي وهو لم يستفد من تجربة نجيب محفوظ في (زقاق المدق) والتي أدرك فيها نجيب محفوظ برويحه الواقعية للتقنية الزخبية، جدلية الذات والموضوع، للمصير الشخصي لسكان الزقاق المسدود في هي الصين (عباس الحلو) و(حميدة) و (السلم كرشه) والذي شكله

وصاغه قرارات تحدثت في عواصم العالم موسكو ولندن وبرلين وباريس... لقد التقط نجيب محفوظ جدلية الصراع التاريخي على المصير الشخصي وقدم حياة الزقاق في أفق أوسع وهو أحداث الحرب العالمية فكانت تجربة أكثر تماسكا وصنقا وإنسانية.. في حين صنع إبراهيم عبد المجيد - نتيجة إسهابه وغرامه بالتفاصيل والثرثرة - هذه الفرصة الفكرية والجمالية ليقدم في النهاية ريلسونيا روائيا عن مدينة في أجواء الحرب العالمية الثانية.

ويبقى أن نشير إجمالا إلى مدى السلبية والتوكل لنماذجه الأساسية (مجد الدين) و(دميان) وزود أفعالهم الثقافية وغرقهم في حياتهم الخاصة دون فاعلية ذاتية وهذا أبرز إشكاليات الصدق الفني كما قلنا من البداية.

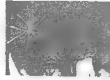
كل هذه الملاحظات ولأخذ لا تنفي في النهاية أننا أمام عمل إبداعي مطرح متعدد الزوى والوسائل التعبيرية لم يتم تسقيها لإبراز الدلالة والقصص الأساسي وهو استحضار حياة كلية معقدة ومركبة للإسكندرية وأهلها في درامة سنوات الحرب العالمية الثانية وإعطائها جزء من مشروع روائي طويل لأهميته الكاتب. ■

محمد آدم

هكذا
عن حقيقة الكائن

وعزله أيضا

شعر



قوقعة العزلة ومطر الأحلام

شاعر عبد الحميد

الوقت، ويحاول اختراق الحبج الفاصلة بين
أسرار الحياة وأسرار الموت، ويحاول كذلك
اكتشاف عناصر الموت في الحياة وعناصر
الحياة في الموت، ويكتشف أيضا أنه وحيد،
وأن الحياة تستمر غير مكترثة ولا مبالية به
ولا بغيره، وتنتهي دورة وتبدأ دورة جديدة..
ومع كل دورة من دورات الحياة ومن دورات
الموت في محاولاته للثمهم وللواصل مع
العالم، يكتشف دراما أنه وحيد، ويكتشف دراما
حدث الانطفاء وتهديق الدم.

آدم،

بالانطفاءاتى المتكررة

بالانطفاءاتى

حركة غير متاهات الليل والنهار:

أسمر في مذابحة البياض والسمراء

وأقرب من حافة الأبدية،

ولأنيس لى.

يبدأ للشاعر تجوله في العالم، في محاولة
للاقترب منه والدخول إليه، يداعب بياضه
وسواده، ليله ونهاره، ثوابته ومتغيراته، ينشط
خياله ويشحن إدراكه ويقترّب، فيكتشف أنه
وحيد، وأنه لا أنيس له، وأن الكون يسبح في
الأبدية والحياة منفردة في الاستمرار، ولا أحد
يهتم به، ولا أنيس له. يسمع الشاعر أصوات
الرياح، ويخيل اصطدام الكواكب ببعضها
والأفلاك بنظائرها، ويحدث في السماء،
ويطلق في تهويماته الليلية، ويترجم أنه سيد

في ديوان «مكننا من حقيقة الكائن
وعزله أيضا» للشاعر محمد

آدم رحلة إبداعية خاصة، تمرّك خلالها
الشاعر بين ذاته بأحلامها وأمنياتها
وهواجسها وعذاباتها وانكساراتها وتشظيها
وتفككها، وبين العالم بخواله وفروضه والعدم
الضارب في أطنابه وللأسى المحترقة به
والكامنة فيه.

في هذا الديوان هناك أحلام كثيرة
لشاعر وهناك تجولات كثيرة لروحه، وهناك
تحولات عديدة لطبقات نفسه وخفايا عقله
ووجدانه، وهناك مظاهر عشق شبقى أحياناً،
وصورنى أحياناً أخرى، واللغة في هذا الديوان
مشوقة مثلها مثل الحبيبة.

يخرج الشاعر من بيته، يخرج منه ويعود إليه، والبيت قد يكون هو البيت والمعنى السعد والعرفى وقد يكون هو الذات، أو هو العالم، أو هو الرؤية الخاصة بالإنسان حول الذات وحول العالم. البيت كما يشير بأشكاله يربط بأحلام يقظة الشعراء، ويعد أحلام اليقظة لقنن عادة صرورة منطق للبيت فلا يوجد عالم واحد يستطيع أن يظل غير مهال وهو يطالع صورة البيت.

البيت كما قلنا قد يكون بيتاً حقيقياً فى الواقع، وقد يكون بيتاً متخيلاً فى أحلام اليقظة، وقد يكون البيت هو ذات الشاعر وعالمه الخاص المستصور المتخيل المتشكل المتكون. ديوان محمد آدم «مكثاً عن حقيقة الكائن وعزلته أيضاً» يتضمن كل هذه المعانى فإنما كانت اللغة هي بيت العالم كما قال أحد المشاهير، فإن الخيال الشعري هو البيت الذى شكل منه محمد آدم محاور هذا الديوان ومعالجه المتميزة.

يدخل الشاعر إلى بيته، أو يدخل شخص متخيل يستدعيه الشاعر عبر أحلام يقظته إلى هذا البيت ويبدأ الكتابة، ربما هو ذا يبدأ فى تدوين مخطوطاته حرفاً حرفاً، وكلمة كلمة. وربما نقطة نقطة.

ويص قدام دولته إذ يعم الضوء..

«تتحول الكتابة إلى عبادة، وتتحول فعل التدوين إلى حالة كلية تمكن فيها تساؤلات عن المصيدة والصوت، وعن أسواق الروح وإحباطاتها، وعن أصداف الجسد ومعاراته، وفيها هذا الالتزام الكلي بالكون:

هل مازل بقش عن صف الجسد ومعاراته
وهو غارق فى الدوران على الأرضفة
إذ يحاول كتابة الروح،

ويتشت بقطفة الضوء، يرمي بالرمز للإشارة
ويكلم الإشارة بالرمز؟

حالة من التشتت والتهدد يعانها الشاعر ويقاسى منها، وسعى محموم وراء أصداف ومعارات مستحيلة، دوران على الأرضفة، ومحاولات لإمصاع بأوراق الريح الهاربة، وسعى مستحيل للتثبت بقطفة الضوء.

الضوء رمز للمقدس وللخلق الكونى، للعقل، ولبدء التفكير الكلى، للذكاء البدئى، للحياة، للحقيقة، للمعرفة المباشرة التى يسعى

لشاعر جامداً للوصول إليها فى مقامات حياته وضلالاتها، الضوء هو الحياة التى تقابل الموت، وهو الدور الذى يواجهه الظلمة كدم فى سعى هذا للشاعر ودوره من ظلمات؟ ما هو ذا يحاول أن يكشف رموزه الخاصة ويهيك إشاراته الخاصة؟ ما هو ذا يمزج الإشارة بالرمز والرمز بالإشارة؟ ما هو ذا يحاول أن يخرج عالم الشاعر والمتألم وللعادى والمبتذل والدمعائى والإشارى، إلى عالم الخيالى، والعلم، والروح، واللفظة، والجاز، والإيهام (الرمز)، ما هو ذا يحاول أن يدخل إلى حديقة للرجس.

فى أى وقت سيخجل السيد حديقة للرجس هذه ويتشعل بيهاء للرغبة؟ وفى أى وقت سيكتب السواد على حواف الجسد: هذا تمكن أزلية الروح؟

حديقة للرجس هي رمز آخر للبيت؛ للعالم الخاص الذى يشكله الشاعر ويصنعه ويعلم به ويهيم حوله، والرجس هو رمز للاكتفاء بالذات، ولأمل الذات، ولحب الذات وللخيال، ولزهر والشعر بحقيقة الحياة والعالم أيضاً، فأنذا يشر بقفافة الحياة وعجزها ريماً لإعراضها عنه، قد يلجأ إلى التركيز على ذاته عصاه يكشف معنى، ودلالات ما فى هذه الذات لإيجها فى الحياة حوله، وقد يكون هذا التركيز على الذات دلالة أيضاً على هذا السعى الدائم من جانب الأنا لاختراق العالم والتواصل مع هذا الإحباط الذى تعانيه هذه الأنا دوماً، نتيجة لفشلها الدائم فى التواصل مع العالم أو نجاحها فى التواصل معه ولكن بطريقة غير مشبعة لأحلامها الكبيرة، والمصنعة ومن ثم تلجأ هذه الأنا دوماً إلى الارتداد إلى أصماقها تستبدلها وتأملها وتقيم بداخلها حدائقها الخاصة.

الحديقة رمز للفردوس المفقود، للعالم المباركة المحلوم بها، وحارس الحديقة أو سربها هو مبدعها وخالقها وفى مركز هذه الحديقة تنمو الأشجار للامحة للتعاء، وتتمر معها الثمار والزهور، ومن بين هذه الزهور تنمو حديقة الشاعر على نحو خاص زهور الراجس، زهور ترتبط بالأنا شديدة الانشغال بذاتها، برغباتها وأحلامها، وتساؤلاتها الدائمة حول الحياة والموت والعقول والجسد.

بين أشجار هذه الحديقة وزهورها يبحث الشاعر عن كيونه، يحق فى الشمس والتمر، ويهجم بأمرأة مستحيلة، ويحاول أن يعلى شكلاً خاصاً لرغباته الغالية الدافئة، خاصة حين تكون هذه الرغبات فى حالاتها السديمية، يحاول أن يتكهن عن لغة ما:

مكثاً

كان وألف الوقت ويجماع للراب.

شمسه تود لتوافج الليل وضمها حريقه.

نهاره خطى تقوده إلى مثاهاته.

نهارها،

حديقة.

فى خفايا الليل وهجراته تنفخ شموس، وتشعل حرائق، والنهار مقامات، وتقود للشاعر خطاه خلال هذه المقامات اللانهائية، ولاسبيل أمامه للخروج منها إلا بالتشتت بشمس نصية هناك فى آخر المقامة، فى آخر هذا التفتى المعجم للذات يستنكر الشاعر ويعضه شمسها الخاصة، والشمس النهارية للشاعر حياته، واللغة المعركة لخطاه أثناء النهار وكذلك المركز الخاص به المستحضر النشيط المتألق دوماً للمعركة واللعب والتحقق، كلها موجهة بفعل قوة باطنية عامة دافئة متجهة نحو عالم الليل، النهار متامة والليل حديقة، والمرأة المحلوم بها المستحيلة هذه ليست موجودة فى النهار، ليست موجودة فى عالم الإدراك النهائى بل فى عالم الليل الحلقى، فى هذا العالم اللئلى حينما تحضر هذه المرأة يتحول الليل إلى نهار والمقامة إلى إدراك الضلال إلى حقيقة.

تختلط فى جسد الشاعر عناصر الحياة الأربعة (النار والماء والهواء والشراب) وتتحرك دوماً دون تعادل وبدون توازن، فهناك دائماً هذا التغير وهذه الصيرورة، وهذا الصراع بين هذه العناصر، أما جسد هذه المرأة فهو أقرب إلى التجريد، هو الحقيقة الكونية التى يسعى إليها الشاعر ويحل بها، منها يعصر التعادل والتوازن والنظام، ومنها يخض الصراع ويتهدد التناظر ويتشتت الضعياى، هي حقيقة، لكنها حقيقة مراوغة تعصر وتخالل رعى الشاعر وإدراكه وحجائه وأحلامه، ثم تعيق فيظل دائماً فى حالة بحث لاهت عنها، ويحله عنها غالباً ما يكون

في أوج قوته خلال الليل، مع عوالم التجمد والأقمار والمسمومات التي لا تكف عن مشاغلتها والذناد عليه بطرق عديدة وغامضة:

كثفت عن سموات أخرى وأردية في الليل.

سأدع النهار إلى مائدتي، والتجمد إلى طاولاتي

في الأركان سأجلس منجدياً،

وأصطاد قمرها الأخضر والنفس

وأنزله إلى البحر.

يتحرك الشاعر دوماً من النهار إلى الليل، ومن الليل إلى النهار، والنهار لديه بمثابة ما قد يكون شبيهاً بالليل، بينما الليل بأقماره وأحلامه وحداقته قد يكون أقرب إلى النهار، وكثيراً ما يتدخل الليل والنهار معاً في قصائد الديوان بحيث يصبح الزمن واحداً متداً بلا انقطاعات متوالية أو زمنية:

سألمس ما يسمى بالليل،

وما يعرف بالنهار.

وخلال هذا الزمن المسمى الأزلى المرتبط بالأيديولوجية والبحث الدائم بين حقيقة ما، عن حلم ما، عن امرأة ما، يركز الشاعر على نمو خاص - على رمز القمر - هذا الجسم الليلي المرتبط دوماً بهذه المرأة العلم المستحيلة الصاعدة في قصائد هذا الديوان وفي قصائد أخرى عديدة سابقة لهذا الشاعر.

سأصعب خيمتي الوحيدة وأتجرد من مخافة السؤال والجواب
ومأثداً،

أصطاد قمرها الليلي الأخير،

وأعبر إلى هاويتي.

القمر هو الشبذ الأثري للحياة في مقابل الشمس التي هي لبداً التكري لها والقمر رمز للألم العظيمة (عند بولج وفي السيوولوجيات القديمة)، وهو ملكة السماء، وهو يمثل أيضاً الجانب المظلم من الطبيعة (منه القمر مشفق من الشمس كما هو معروف) .. إنه يمثل الجانب غير المرئي منها، وهو أيضاً المرتبط بالتحويلات والزمن والمعرفة الباطنية، والجانب اللاعقلاني والحسني من المعرفة، وهو أيضاً كما ذكرنا يرتبط بالزمن وبالبحر، وبمعاناة

الاضمحلال والغمول، وبحالة الإنسان ووحده على الأرض، ويرتبط القمر أيضاً بالمد والجزر، والأمطار، والسماء، والفيضانات والشمس، وحالات مؤقتة من اللون يسمى صاحبها مصابيح بجنون القمر Lunatic.

بحالو للشاعر أن يهرب هنا من جنونه المؤقت الخاص في وحدته هذه بأن يصطاد قمرًا ليلياً حليماً خاصاً بالمرأة هاربة مروعة مخالطة مستحيلة، بحالو أن يقبض على صورته المستحيلة المتوهمة، والمتذكّرة والمتجسدة أحياناً، ويحاول بعد ذلك أن يعبر بها ومعها هارياته السميكة الجهدية التي لا تنتهي.

شمسك الأليفة ستطلع على قمع خيالي
الشفعة

وترتفع على منحدراتي.

في وحدته الخاصة يعلم الشاعر بدقائق التدرج ويعلم بالمرأة هي قمر معني، هي قمر قد يتحول إلى شمس، لكنها شمس أليفة تهدي من حرائق الشاعر وإشغالاته القاسية.. للشاعر مشغول كما قلنا بالليل والنهار، بالهولي والمادة، بالنظر الأربعة للحياة، بالنفس والقمر، ومشغول أيضاً بقلبه ولديه إحساس كبير باللايقين، وأنه لا إجابات لآلاف من الأسئلة التي يطرحها دوماً على نفسه، وأن السؤال غالباً ما يستلزم المرأة الأسئلة بدلاً من أن يقدم إجابة واحدة مقبولة.

في محاولاته للإجابة عن بعض هذه الأسئلة، يسلك الشاعر مسالك وسبل عديدة بحثاً عن إجابة واحدة مقبولة، فهل يجدها؟ ويحاول فيما يلي أن نعرف على بعض هذه المسالك المسلكة:

أولاً: للتخديق والتخديق المضاد:

لشاعر هذا مولع بالتأمل البصري للأشياء والتخديق فيها، يتأملها صراحة أو يتأملها خفية، وهو يتأمل المرئي من هذه الأشياء كما يتأمل غير المرئي منها، يتأمل المحسوس والمجرد، الذاتي والغوري، الليلي والنهاري، تأملاً يقترب كثيراً من حالات التخمس أو لخصائص النظر، هي حالة مزودة هنا في هذا الديوان فالشاعر يحدق في العالم كما يشعر أيضاً بأن العالم يحدق فيه ومثلما يراقب هو الحال فإن العالم يراقبه أيضاً، حالة من التدرج والتوجس المضاد،

ومطاردة هائلة مستمرة لا تنتهي.. ومن الأمثلة الدالة على هذا في الديوان تأخذ المقاطع التالية على سبيل المثال فقط لا الحصر:

١- يقول محمد آدم في قصيدة «درجة على عبات اليقين»:

قط...،

أقرب من الشبان

وأقرب مصابيحي في الليل والنهار،

وأدع للعبة

تصف،

أرى اللفة تحت سقف بيتي،

وألتصم على المعنى،

بحيلة،

وحنن،

ألتدريج على عبات اليقين

وأسل:

ما،

هولك أيتها المرأة؟

يتحول الشاعر هنا من اللايقين إلى اليقين، يدرج ذاته ويحركها شيئاً فشيئاً محاولاً الإمساك ولو بخيط رفيع من اليقين، أو لقلهم لطبيعة هذه المرأة، أو طبيعة هذه اللغة، للغة لديه امرأة ولديه لغة، واللغة لديه مجاز، والمجاز لديه غامض كالمرأة التي هي مجاز أيضاً، مجاز يحاول أن يدركه أو أن يفهمه ليلاً ونهاراً فلا يستطيع، إن أقصى ما يتعمده هنا أن يدرك طبيعة هذه المرأة الأصلية لا شكلها النهائي، إنه يريد أن يدرك سر هذه المرأة الأصلية التي جاءت منها، أو سر ذلك العالم الذي جاءت منه، ربما رغبة في أن يعيد تشكيلها على هواه بطريقة جديدة، إنه لا يستطيع إلا أن يصل إلى عتبة من عبات اليقين، ولا يستطيع أن يتقدم خطوة واحدة نحو قس الأقداس، إنه يطفئ مصابيح الليل والنهار، ويضع المعنى تصف به ويرى للغة تحت سقف بيته، في عوالمه المتخيلة الليلية الانعزالية هذه، ويحاول أن يقترب من المعنى، ويحاول أن يطرح أسئلة، ولايجب له من إجابات سوى أصداء هذه الأسئلة: أصداء تحمل معها

للتساؤل المضاد المصحوب بالتمعيب والدخشة
ويعتبر التساؤلات ويسمى تحديد الشاعر في
الكون ويسمى تحديد للكون فيه.

اللغة لدى الشاعر تنمو كحويولات منزلية
أليفة يقوم بتربيتها تحت سقف بيته، لكنه
لا يستطيع أن ينظر إليها على نحو مباشره
فالتنظر المباشر يرتبط بالإشارة للمباشرة، أما
الشعر والإبداع فمسيرتان بالانغماس،
بالبجاز، بالغباب، بالزوية غير المباشرة،
بالانكشاف المايعة لكنها المنكورة، بالإدراك
عن بعد، بالمسلة والحذر، بالشعر بالامتلاك
والشعور بالامتلاك بالتحول من دور المالك
والمالك إلى دور المملوك والمملوك، فالشاعر
الذي كان محكما في اللغة أصبحت اللغة
متحركة فيه وهو تحكم ناجم عن الدور أو
الصور الهائل لهذه اللغة التي أصبحت كوناً
وامراً وحالة لا يستطيع الشاعر إزائها إلا أن
يتسامل عن كنهها، وعن سرها غير
المكشوف أبداً.

يتطلع للشاعر دائماً إلى الكون ويحدق
فيه وهو يشعر أمثانياً بعنفية هذه المعالجة لكنه
لا يستطيع أبداً أن يكف عنها، لا يستطيع ذلك
رغم إدراكه العميق بأن تحديد ما مضى
يحدث دائماً في كل مرة يحدق فيها إلى هذا
الكون، هو عملية تخطط معها وفيها هواجس
ووساوس وأوهام ومخاوف وأفكار وصراعات
لا تنتهي.

ويقول في قصيدة "ديمومة":

على أي شيء تشابه الأفكار في رأسه

وهو يقتدر أن يتطلع من النافذة،

أعزى النجوم،

وهي تتسكع في الشوارع،

وتتندرج إلى الأزقة،

بوهما تتطلع إليه في ارتياب،

وغشية.

ويقول أيضاً في قصيدة "شمس المسدنة":

طامناً أنك تشارون أن تتخلص من عفونة
المادة ونعاس الرغبة هذه،

لماذا تصحق عبر النافذة إلى الشارع
وتنفض عن شيء ما؟

ويقول أيضاً في قصيدة "حقيقة":

زوجوني بالدهار، إنه

نقلني للرجية.

زوجوني بالليل، إنه

لرج مراقبي،

ويقول أيضاً في قصيدة "عقبة":

أيتها الفاروية:

دلعاً، أبس عليك بغشية،

ولتظنني إلى

والشفاق

كما يتسامل في بعض مقاطع القسم الثاني
من الديوان كالتالي:

فماذا تعدق في الظلمة؟

وعلام يتبعك للنهار وهو غارق في
التفصيصات؟

في عالم هذا للشاعر كما قلنا، هناك دائماً
تطلع ونظر وتأمل بصري وخيال بصري
وإدراك بصري وتلمس بصري، مراقب
للنجوم ومراقبة من النجوم، تحديد في
الشارع وتحديق من الشارع، للنهار نافذة
للشاعر والليل برج مراقبته، وهذا البرج لا
يأظر دلعاً إلى الخارج، بل ينظر إلى الخارج
والتأمل، هو برج يرى ما في الظلمة وما في
النور، ما في الداخل وما في الخارج، وهو
برج مراقبة بوابات الذات، ما يدخل إليها وما
يخرج منها، وهو برج يرتبط بالصور من
حالة إلى حالة، ومن فكرة إلى فكرة، وهو،
مع النافذة، يشكلان وسائل الشاعر الأساسية
في إدراك العالم الداخلي والعالم الخارجي
على حد سواء. النافذة وسيلة للاطلاع على
العالم والإحلال فيه، ووسيلة يمكن أن يطالع
من خلالها عيناً أيضاً، هي وسيلة كشف
ورادة اكتشاف أيضاً، والنافذة وأبراج المراقبة
من العلاقات الدالة على تلك العزلة للتعبير
والروحة الهائلة التي يعانيتها الشاعر في هذا
العالم المليء بالفراغ.

للنافذة ذاتها هي أبراج مراقبة، وترتبط
هذه النوافذ أيضاً بالبيت، كوننا الذي هو كما
كان باشلا يقول "كوننا في العالم، وكوننا
الأول، وكوننا المتوقفي بكل ما للكلمة من
معنى، وهو أحياناً ما تكون له قيمة التوقفة،
(ص ٤٦، ٤٧).

ترتبط التوقع بالوحدة والشعور بالحد
بالاعتزال، وهذا ما نجدته فعلاً في معظم
قصائد هذا الديوان.

قوة العزلة

تنتشر في معظم قصائد الديوان صور
عديدة دالة على هذه الحالة الخاصة من
الوحدة الهائلة التي يحس بها الشاعر في هذا
العالم، وهي ليست وحدة حامية للذات
وصاندة لها كما كانت وحدة كيركجور التي
يسمونها قلعة، وحدة الشاعر هنا ليست وحدة
اختيارية، بل وحدة إجبارية، وهي وحدة
هشة رغم كل تصنيفاتها؛ وحدة تنوق دوماً
إلى الآخر، وإلى العلم، وإلى المرأة، وإلى
الإبداع، وإلى التحقيق، ولا تكفي أبداً بذاتها،
وحدة تعلم بالكثير، وحدة تعلم بمن يك أس
وحذتها، وحدة هي كوحدة التفرقة التي
يخرج لقانون القاطن بداخلها منها إلى
العالم ليطل عليه، ثم يعود إلى أعماقها ثم
يخرج، في حركة دائمة دائية. . . والفردات
للفلسفة والكونية المنتشرة في الديوان حول
الفصائات والذهايات والهاوية، والكون،
والأودية، كلها مفردات دالة على الوحدة
أيضاً، وكأنها تدوينة أخرى على ما قاله
الشاعر سورينفول "توسع المكان أكثر مما
وجب، وشعرنا بالاختناقات أكثر من المكان
الأنفي؛ (باشلا ص ٢٤٤).

قد صور عديدة في ديوانه هكذا عن
حقيقة الكائن وعزله أيضاً، وبدءاً من
عدوان الديوان كذلك، دالة على هذه الحالة
الضاغلة من الوحدة ومن هذه الصور على
سبيل المثال لا العصور: أنبلط وحيداً على
القاع - أرقد وحيداً على جسر المرجان -
قطرات الليل الوحيدة - أذهب مع المد والجزر
في وحدة - كان يألف الوحدة ويجامع الريح -
وأكون مفرداً - أفتد على حصي الشاطئ
وأمسك بصنارل الوحدة - أي عزلة هذه؟
ليس لأبسه من مضي - لتربكاً على سلام
الفراغ - أبس مهجوراً على رمل الشاطئ -
ماذا تفعل في الوحدة إذ ترقب الشمس وهي
تراقب القمر حتى مطلع الفجر - أس،
لشعرت لك وردة من رجل وحيد. غراينك
عزلة وعزلتك غواية - كفيرو ما بمسك قمراً
في قضاء غرفته ويتناول طعام إفطاره وهو
جالس إلى الوحدة التي يقاسمها الوحدة وفوق
أسرة الليل هذه يطارد كآبته - تترك لمسدها

الذى يشع في الوحدة غياهب القسور
والوحشة - وحده يعرف كيف يصبح دمة
الليل - كثيرا ما يلوذ بالعمى ويرتك لتفقيعه
أن يقبض في الفراغ - ما هو ملر العزلة
الأحمر يمسك إلى شوارع الجسد ومظلمته -
كيف أكتب عن ساعات اللثة وأنتن عن
تزلزل الليل وللها تحت سقف الأبدية؟
عزلة هذه غريبة على - أقدر أن أستسلم
لتفاني العزلة وتفاصيل الغرابية - يسحب
عزله - وفيما هو يتجول وحيدا - على
سواك الهائية - كان يدرك لأول مرة معنى
للظلمة الحقيقية - فكنا جلس النهار وحيدا
على عتبات الليل، بينما يحكي عن شيفوخة
الزمن هاهي ذى العزلة تعثر على -

مع هذا الإحساس الجاهل الهائل بالوحدة
والعزلة تضمر إحساسات خاصة بالأيام
والظنم والليل والعبد، ويحاول الشاعر أن
يفرج من أسر قوقعة العزلة هذه فيقيم عالما
خاصا من أحلام وظلمة وأحلام نومه؛ عالما
تنشأ فيه صدقات ومراعات ولقائات
وسهرات بينه وبين شخصيات من التراث
أعمال القنص والحلاج، وابن عربي،
ونفطسي، والمصري والفلاسفة الروافضيين
والشهروري وأمرو الكوفي وغيرهم، كما
تتم محاورات دائمة مستمجة لاستحضار
صورة وتفاصيل وجد المرأة العلم السراغة
المستحيلة الحاضرة دائما في قصائد النديان،
ومع كل هذه المحاورات إبداء عالم متخيل
استبهاى خاص لمغالبة الوحدة ومقارمة
العزلة وكسر قوقعتها، يظل هناك إحساس
جارف أيضا بالعدم والخواء والفراغ وقساد
العالم واللامعنى .. هو إحساس تكشف عنه:
قصيدته مثل كتابه، التي يقول فيها:

فقد،

أستمرج الدم كالتناذ،

وأشرب على شجر الوحشة بأصابع الفراغ
ولا أسمع إلا صدى الصوت.

رمل يتقرب

وسمرات تذلج حرقه - ونجوم ..

لا تكاد تسمع،

أو ترى؟

شباك لا تمسك إلا بنشارة للغة

وحصى الرغية،

ولغة،

لا تقضى سوى للفراغ ذلك

إذ تك

أعنى على الغراب بالوراء

ولكعب على جدران لهاوية؛

مأنذا ماله -

الوحشة لشجر بأصابع فراغية، والصوت
حاضر وجائ، واللغة هاربة، والجسد مليء
بأشواك قفزية، ومحاولات التحقق عذبة لا
تمسك إلا بالشاردة والحصى والفراغ والصمت
والغراب - والخواء السهل على الموت والهلاك
هو الحقيقة للصراخة... رمز لشعر والندارة
والشباك التي لا تمسك شيئا حاضرة دوما في
الديوان دلالة الحب واللامعنى، وتضمر عبر
الديوان صور عديدة دالة على هذا الشعور
بالقوى الصارية أطلابها في أعماق العالم
والعبد الذى يمسك بأصابع الروح ويزلزلها
والخواء الذى تمنانيه النفس بينما تنظر إلى
دخلها أو إلى خارجها ومن بين هذه الصور
على سبيل المثال لا الحصر:

أحيانا أضعت من بهجة العدم - أتوسل
إلى العدم بالعدم - الرؤية وهم - كان يوكأ
على فراغ روحه - هل يقبض على فراغ
روحه؟ أنشك للفراغ بزد القمصنة الساق
بركتي - سيقبض على الفراغ بما يعرف من
تكهات وقصرة - لماذا أنشيت بالحقيقة هكذا،
ويتشبث بك للعدم دائما؟ جلابجك ملائكة
بالفوضى - اماذا تصدق للهابية في؟ اماذا
أنطق بالفراغ دائما؟ ما هي الفوضى تصاصر
أبعادى - بأصابعي القمصنة هذه أكتب على
حصيرة السموات والأرض باطل الأباطيل،
لكل باطل يقبض روح يجلس شربا على
عربة اليأس، وتحت مشكارات للفوضى يقرأ
صلواته للعدم ويترجل فوق زجاج للغة
للبارغ، فلا يسمع سوى شريرة الجسد
للجسد، وأين المادية في الأركان وما هي ذى
حقيقته تكأكل.

في قلب العزلة والوحشة والصمت،
صمت للغة ولغة الصمت، وصمت العالم
وعالم الصمت، ومن بين قواقع العدم والخواء
«المانعات المكونة»، والفوضى هذه - ويحاول
الشاعر أن يصلي محلى لعالمه الصغير هذا
في قلب العالم الكبير، يحاول أن يصلي محلى

من خلال النداء للنداء على هذه المرأة
الحاضرة دوما، أو من خلال أساليب وحيل
تتعلق بهذه المرأة أيضا، وترتبط بها:

فى الليل،

وعندما يشرق الظلام بمعاينه التفضاضة
أناذيك،

بأعلى صوتي،

أيتها المعبية واللذات،

صلواتك لتي توجهيها

نامية لأرب

دلتما،

تنزل على صمراواتي

المفخضة

مطر،

وتلقاه،

(قصيدة: ماذا ما يحدث في الليل دائما)

يحاول الشاعر استحضار هذه المرأة
المعبية بالنداء، والصمت، وبالتذكير،
وبالتفكير، وبالتفهم والكتابة، وبالنظر وفيما
يمكن أن نسميه مطاردة المعببة، إنه هنا
يتابعها ويطاردها ويحاصرها بكافة الوسائل
الممكنة، وفي كل مرة يظن أنه سيطر عليها
وامتلكها يتكشف أن ما حدث هو أنها هي
التي سيطرت عليه وامتلكته، وأن حضورها
غواب وغيابها حضور، وحضورها مؤقت
وغيابها دائم، وهي دوما تزاوغة وتضالعه
سرواغة، مغالبة دائما لا تنتهي وهو
يطاردها دوما ويحاول أن يمسك بها ويتأملها
ويوقف مزاجاتها وهروبها لكنها زابقية
تفر عنه بشكل دائم لا تنتهي.

تضمر المرأة المعببة العلم أحيانا كجسد
وأحيانا تذكى أرحام، وأحيانا كلفة، وأحيانا
كأمنية وأمل وسراب لا تنتهي:

صمراواتك الشاسعة أيتها المرأة ليست إلا

صورة النرج

للغبار،

شكل الآن، والسراب

مائل لليل

عوارات الرمل،

والريح

العلم،

حين الشمس إذ تنحرف في اللشىء،

متأمة القمر الأزرق

وقت للاجنوى

ظهرة الدم،

هيمسة اللثة

ولقطار الجسد

على نقا للجسد،

.....

إذ،

أطروك أيها الظهيرة العقية

أشعر يلتقى

وربما أصرخ؛

هذا هو اليقين ذاته.

السجود الشاسعة رمز للفرغ، والخراب،
والإقفار، والهجران، والرباس، والموث، لكنها
أيضا رمز للتأمل والهدوء واكتشاف الكون
المطمورة في زمانها. واللغة هي أحد الكون
التي حاول الشاعر أن يكتشفها ومن خلال
اكتشافه له حاول أن يعيد اكتشاف المرأة للتي
تلقح حبها قلبه وتولده:

طائر اللغة:

تحتضن الصور الخاصة بالطبيعة (الليل
والنهيار والشمس والقمر، الريح والماء
والصبراء... إلخ)، والصور الخاصة باللغة
(طائر اللغة - لغة الماء... إلخ)، والصور
الخاصة بالجنس (سدنيانة الجسد - شجرة اللثة
- حدائق البطن - خرائط السرة... إلخ)،
والصور الخاصة باليوم والأحلام (أرثوك النوم
الفضفاضة - أطلق غراشاتي الليلة - عبء
الليل... إلخ) تحتضن جميعها معا لتصور تلك
الحالة السائدة والمهيمنة على معظم قصائد
الدويان، والتي تصور هاجسا إپروتوكيا
وتهويما مبهلرا على الشاعر لإدراك العالم
من خلال المرأة وإدراك المرأة من خلال
العالم، المرأة العلم المحبوبة هذه تصبح مركز
الكون، فيها ينطوي علم الأكبر، وأمامها
يصبح الشاعر جرم صفيورا، وتصبح لغة
الخاصة وأدواته الخاصة في الكتابة والإبداع
متموضعة ومعمدة بواسطة هذه المرأة ومن

خلاتها:

سأقبض على الجسد،

بصائرة للروح،

وأدع الشمس في رحم المحارلات،

وأتركها على حقيقة الاسم والشمس،

وأعرف من اللغة ما يقربني إليك،

فلا أبعدك عنك إلا بمقلد، ولا أقتررب

منك

إلا بمقلد،

وما بين حقيقة التقرب وحقيقة البعد

أنت

أنت

حقيقة ما يسمى،

وما لا يسمى

ويقول أيضا:

لى

أن أقول أنت هاروى

لك لغة الماء،

وكلام الرمز،

والفرصى،

لك حيرة الجسد،

وشجرة اللثة.

اللغة بما تحويه من أسماء وكلمات
وجروف، ومسلية من أعم وسائل للبناء
والتشكيل والإبداع، والكلمات أصوات مقدسة؛
أصوات تقرب هذه المرأة الأسطورية
وتبعدها، الكلمة هي عقل كل، الكلمة هي
البصر الأول في عملية التحقيق والإنجاز
والإبداع والفن، والكلام له قوته الإبداعية،
والمرأة التي لم يستطع الشاعر الاقتراب منها
في الواقع أو استطاع ذلك من قبل، لكنه غير
قادر على ذلك الآن، يحاول أن يستحضرها
مرة أخرى من خلال اللغة ومن خلال فعل
الإبداع، اللغة هنا تصويغة سحرية تحتضن
العالم وتشكل غير المتشكل، وتحقق غير
المتحقق وهذا الاستحضر يقينا ليس شيئا هينا
أو يسيرا دائما:

إن

أخرجي أيها المرأة من تحت سقيف

السرفة

وصدا المجازلات

وغيابات الرؤية

ولكفى عنك غملاءك

هل..

منازلت أبعدا مدى من منازل التضمي

والليل؟

هل أنت وهم الحقيقة

كم حقيقة الوهم؟

امرأة ملتجسة غامضة غارقة في ثنايا
المراوغ، وموغة في طيات الهارب دوما من
اليقين، هل هي وهم الحقيقة أم حقيقة
الوهم؟! إنها فسيما هي في منزلة بين
المفكرين، في جانب منها هي حقيقة إدراك
جمدية متعينة موجودة أو كانت موجودة،
وفي جانب منها أيضا هي وهم، لأنها ليست
موجودة الآن على مستوى الإدراك واليقين،
بل على مستوى الحلم والتخيل والتهويم
والتلمي والتذكر، إنها موجودة في قاعات
المجاز أكثر من وجودها بين أسابع الراقع،
وهي في كل حالاتها وهم جميل وجمال
وهي لا ينى يشاغل الشاعر دوما بينما هو
غارق في أحلام يقظته وفي عزلة الشعرية
الخاصة بالاختلة، والعزلة والأحلام هذا ليست
دائما موجودة في عقل المسرة، فالشقاء،
والوحدة حاضران دائما، كذلك تنحصر
حالات الصمت والعجز والترابط والهدوء، لكن
القلب يظل دوما متمسكا بما يعرف أو يظن
أنه الحقيقة، يقول الشاعر في إحدى قصائد
الدويان:

أحيانا يجوز الكلام، وتتراءى اللغة، أما
القلب فيمحو ما يشاء ويثبت، ما يعرف أنه
الحقيقة.

وتقل ذات الشاعر في علاقتها بهذه
المرأة متدروجة بين الكتابة والقراءة وبين
الذاكرة والمسيان (أكتبك لأنسى أما حين
أقرأك أعرف أنك منتهى الطلب).

تتحول المرأة إلى قصيدة، وتتحول
القصيدة إلى امرأة وتصبح أفعال القراءة
والكتابة أفعالا صالحة للتعامل مع المرأة
أيضا، كما تتداخل رموز القراءة والكتابة
برمز الحب والعهد.

وترد - خاصة في قصائد القسم الثاني
من الدويان - صور كثيرة تربط بين المرأة

والكتابة (أو اللغة): ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

كلماتي جوهر اللغة ذاتها وكلماتي تريب المعنى. أريد أن أقبض عليك بالقلم. من على شغفك للعلمين بالزمردات واللؤلؤ. تتفرغ الحروف للكلبات، ما لمعاني فتسبل من خلال عيذك. هل بشارك من لدى النليل؟ هل حقيقته من أبجديته للغة والحروف؟ كيف أكتبك على حبري للغة، وليس لدى من اللغة غريك، وما نذا أنت أمام تعاليمك كالجاهل. ما هي الحروف تكلمك، والأفهار. كلها تجري من خلال أصابعك وتنبع من تحت قدميك. أكتبك فتخرج يدى. أفرق فاصاب بالعمى وتكتبك خيلة للغة ذاتها. وقراءته تحتاج للأخدية. أما عن الروية فحدث ولا حرج.

وهكذا، فنحن أمام حالة كونية امتزج فيها فعل الخلق بفعل الإبداع بفعل الكتابة بالفعل الجنسي، إنها حالة الخروج من التكوين والتجلى بمعارضة التحقيق، وهي حالة ترتبط بهذه الكتابة وبهذا الكاتب، هذا الشاعر الذى يحاول أن يبحث عن صورته الخاصة، كتابته الخاصة، امرأة خاصة وسط عدد كبير من النساء المتشابهات، المرأة رمز للوالد والتكاثر والإنجاز والظرد كذلك الكتابة رمز للتحقق والإنجاز والاستمرار والخلود.

ترتبط المرأة برمزية الأم المنظومة، بالبعد الأنثوي الذى يرمز إلى القسم، والأرض والمياه، والقرى الفريزية الأنثوية الانفعالية والماعطية فى مقابل القوى الذكورية التى تركز على النظام والعقل، الكتابة التى يسعى إليها الشاعر ويبحثها إلى حد كبير كتابة تتعلّق بالانفعالات والعواطف الإنسانية الحارة والعيفة والمتفردة وأيضاً الكتابة الشعرية الحارة والعميقة والمتفردة، والتكرار الذى يبدو أحياناً فى بعض قصائد وبعض مقاطع الديوان قد يكون نتيجة لهذه الحاجة النفسية التى سيطرت على هذا النوع الشعرى الخاص الظاهر فى الديوان نحو كل ما هو حميم وخاس ومتفرد، امرأة حميمة أو قصيدة حميمة ومن ثم كانت هذه الممارات المتكررة لاستكشاف وإعادة استكشاف هذا العالم الخاص العميم.

صورة المرأة، الكتابة، والكاتب/ المرأة فى هذا الديوان ليست صورة سلبية أو

مستغفلة أو قابضة فى الغل أو مصغلة أو متدهكة بل هي صورة امرأة وكاتب إيجابية وفاعلة وخارجة إلى الدور ومسيطره وقائمة بالانتهاك أيضاً فارضة لشروطها ومحققة لانتهاكها، ولت الشاعر الصائرة بين المرأة والكاتب كانت هي المصور أو المصور أو الرسامة التى مزجت بين هذين المكونين فى بوقلة أو تركيبة فريدة واحدة، ذات الشاعر الممزجة المدمجة الموحدة الوحيدة وجدت أن المبريقين الأساسيين الخارج من هذه المرأة هي المرأة والكاتب، امرأة تكون مدققة متوجهة كالكتابة المحققة الموهجة، وكتابة تكون مثل هذه المرأة أن تصال أن تتحارب منها، رغم رعى هذه الذات بأن اللجاح فى هذا الاقتراب هو نجاح عابر ومؤقت وطيار ويحتاج دوماً إلى المعالجة وإعادة للمحاربة من جديد وبشكل لا ينتهى أبداً، ملهما تعلم وتواصل أن تستعيد العلم فيخرج منك يغنى، ونظم وتصوّر وتواصل أن تستعيد، وهكذا.

خاصة:

كان لابد للشاعر أن يتساءل ذاته فى وحدته ويدرك علاقة هذه الذات بموضوعها، بهجتها، بكتابتها، بالمرأة التى يعلم بها، وقد قام بخلق صور عديدة بين الأرض والسماء، بين المرأة والتواصل بين البرص والرجاء، بين الصمت والكلام، بين الفقدان والوجدان، بين المستوى الخاص بفقدان البقيع، والمستوى الخاص بالإدراك الخاص لبقين ما.

خلال هذا الجور الخاص وخلال مقوس المصور المتكررة هذه، وخلال هذا الحصول الخاص من حالة إلى أخرى، تتلصق الشاعر مع شعراء قدامى وشعراء محدثين (امروء القيس - أسطقات - صلاح عبدالصبور)، ومع نصوص من العهد القديم (نشيد الأشد خلسة) ومن القرآن الكريم، مع أسماء لفلاسفة ومتصوفة (القراقلى - النفرى - الصلاج - المسهرودى - نوتشام) ومع باحثين ونقاد وعرب كذلك (الغزالي ملأ) كما زخر الديوان بالمصطلحات الفلسفية القديمة والحديثة (ماء - الهواء - للتراب - النار - لعدم - الهولوى - لمادة - الحياة - الموت... إلخ) وأحياناً ما كانت الفلسفة مع الديوان وإصالحه فعمقت الرؤية وأحياناً ما كانت ضد بعض القاصد حين كان لهم

الباعى لدى الشاعر هو الفلسفة، على الأقل على المستوى الظاهرى (كما فى قصيدة «نقطة النشرة» مثلاً).

التلويح هو زمان للشاعر الأثير، والبيت هو المكان الذى يحل منه على العالم ويحلله ويقرأ ويكتب ويغام ويغسل ويتخيل الأشكال الخاصة للمرأة وللكتابة، والأماكن الأخرى حاضرة لكن من خلال هذا المكان الأثيرى. البيت كما يقول باشلاز هو واحد من أهم العوامل التى تدمج أفكار وتكريرات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا النسيج وأساسه هو أحلام الريفنة. ويصنع الماعنى والمعاشر والمستقبل البيت ديناميات مخفية، كثيراً ما تتداخل، أو تتعارض، وفى أحياناً تغطى بعضها بعضاً جهالات المكان، (ص 44).

البيت فى هذا الديوان كما قلنا قد لا يكون قاصداً على تلك المساحة التى تصطب بها الجدران واللواقيط، وترتجد فى الغرف والأثاث، العالم قد يكون هو بيت الشاعر وقد تكون ذاكرته هي بيته وقد تكون قصيدته هي بيته وقد تكون المرأة التى يتخل بها هي بيته وقد تكون أحلامه هي بيته، وقد يكون البيت المرتبط بالصباحية والهدوء والطمأنينة وهو كل ما سبق معاً، وقد يكون البيوت موزوناً متحركاً عابثاً، وقد يكون غائباً، ومن ثم يتم التفكير فيه، وتذكره والعلم به والتعلم له على نحو متكرر، وشاعرية أحلام اليفظة الخاصة بالبيت فى هذا الديوان المتميز هي من النوع الأخير، فالبيت الذى تعلم به هذه الشعارية أو هذه الشعرية، والمرأة التى تتسمناها، والقصيدة التى ترغب إليها كلها كاملة هناك فى أفق الغياب، وما حدث هنا هو محاولة جادة وعميقة وناجحة للوصول إلى ذلك الغائب وتأمله ومطالعه والتعبير عنه مستعمر بشكل يندى حموم ■

هوامش:

١. محمد أم: هكذا من حقيقة الكون ومزاجه أيضاً، طيمة محدودة على لغة هزلة، القاهرة، ١٩٩٥.
٢. جاستون باشلاز، جهالات المكان (ترجمة غالب هلسا)، بغداد: كتاب الألام ١٩٨٠.
٣. J. C. Cooper - An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. London, Tamers & Hudson, 1987.



السيد من حقل السبانخ لصبرى موسى

عبد الوهاب المسيرى

أن الرواية تذهب إلى أن ما يحدث مع تزايد
انتصارات العلم وهيمته، هو تزايد معدلات
نزع القشرة عن الإنسان والطبيعة وإزالة
الإنسان من المركز وزيادته في إطار المرجعية
الطبيعية لهادية للكافة حتى يصبح شيئاً بين
الأشياء لا يتجاوز قوانين الطبيعة/ الهادة، أى
أنه يتم تفكوك الإنسان ورده إلى ما هو دونه،
إلى المستوى الطبقي / الهادي.

ويطرح السؤال: يسمى «هومي» أى «إنسان»،
وقد سمي «السيد من حقل السبانخ» لأنه يعمل
في حقل السبانخ الموجد (كل شيء في هذا
العالم البراهدي موجد، فهو عالم لا توجد فيه
أى قوة متجاوزة للمادة). وقد حقق هذا العالم
ما حققه من إنجازات لا من خلال تجارب
هادية وإنما من خلال قباح الانتهاء الطبقي

التي وصلت بالإنسان العلمية إلى «عصر
النسل»، وأسس الإنسان محيطه القلعة، وفي
تصورنا أنها لا تختلف كثيراً عن بوتوبيا
كامباتيلا وقرانسموس، يكون، مع فارق
طفيف وهو أن بوتوبيا قرانسموس يكون،
على سبيل المثال، كنيت في بداية المشروع
العلمي، حينما كان الإنسان يحلم بالتحكم في
كل شيء، أما رواية «السيد من حقل السبانخ»،
فقد كتبت في نهاية القرن العشرين (١٩٨٧)،
حينما اكتشف الإنسان أن العلم قد تحقق وأنه
في واقع الأمر كابوس، ولذا فرواية «السيد من
حقل السبانخ» لا تعبر وإنما تحذر وتقتدر
وتقدم تصديقاً للنموذج العقلاني (الهادي) بعد
أن تحقق، وتكشف لنا ما سيحدث للإنسان
في حضارة أسست على العلم وحسب وكذا
على الرؤية العقلانية الهادية وحسب. ويبدو

أن أصبح الاستنساخ أحد الموضوعات
الأساسية التي تتناولها الصحف
والجرائد ووسائل الأنباء، وما لم يدركه
الكلورون أن قضية الاستنساخ هي في الواقع
جزء من قضية العلم المتفصل عن القيمة،
وتعبير عما يسمى «البيوتوبيا التكنولوجية
للتقنية الحديثة».

وقد تناول الروائي المصري صبرى
موسى هذه القضايا في روايته «السيد من
حقل السبانخ»، وهي رواية من نمط الخيال
العلمي، تقدم رؤية مستقبالية للعالم بعد أن
يحقق العلم انتصاره الكامل على الطبيعة،
ويعد أن يتحكم في قوانين الضرورية ويضع
في إشباع كل احتياجات الإنسان. لقد «تحقق»
كل شيء من خلال الثورة الأتمتية العلمية

الذي تسير فيه المادة المتطورة والحيوية المتطورة أيضاً، وهي الانتقال من البسيط إلى المركب، من مراتب تنظيم دنيا عفوية، إلى مستويات أعلى فأعلى من التدرج والتخصص، وإلى استخفاف متزايد للآلات ولعلم والتكنولوجيا إلى أن ينتهي الأمر بأن يتم التحكم في كل شيء، فصوره تلك القرون من الاستغلال الحضاري للتكنولوجيا الإلكترونية وتطوراتها أدت إلى القضاء على جميع الميكروبات، وأسباب للضرر السخيف، وأمكن تنظيم كل شيء، وأصبح الإنسان حراً بكل ما تحمله تلك الكلمة من معان متضادة بما في ذلك عمليات الولادة والوفاة.

وهذا هو الرفع العام وراء كل التكنولوجيات التكنولوجية للتكنولوجيا: أن الإنسان من خلال التحكم العلمي للتكنولوجيا الكامل سيصل إلى الحرية الكاملة، ولكن الإنسان يكتشف تدريجياً أن النموذج الكامل والمثل الأعلى وراء عملية التنظيم العلمي حسب القواعد العامة والانتهاج الطبيعي، هو مجتمعات اللحل والمثل الأبيض التي وصلت إلى حالة عالية من النظام والتي حققت بقاها المستمر عن طريق إخلاصها للطريق القانون الطبيعي، فهو عالم رشيد تماماً يسرى عليه ما يسرى على العالم من قوانين الطبيعة (ص ١١٢)*، كل لمحاته خاضعة للبرمجة (ص ١٢)، كل شيء تم التحكم فيه بعناية فائقة، بحيث أصبح يسوده نظام عام هو تجسيد للقاعدة العامة والانتهاج الطبيعي، للقوة الخفية للحية فيه هي الآلة، فالإنسان يعيش حالة على الآلات التي تغذي نفسها بالمعلومات، والآلات التي تنظم نفسها بنفسها وتضع لذاتها برامج للعمل، وتحدد وتطور في هذه البرامج أيضاً حسب التلخيص التي تتوصل إليها. بل إن هذه الآلات قد أصبحت تفرع بعضها بعضاً، فهي تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل، دون تدخل من البشر! لقد اخترع الإنسان الآلة التي تفرقه قدرة، وكانت هذه الآلة في بداية الأمر تتحكم للعمل البشري، ولكن عبر مسيرة الإنسان التكنولوجية السريعة، كفت تلك الآلة عن الانتباه منذ زمان طويل؛ إذ أصبحت الآلات عاقلة، لها قدرتها على الاختراع ووضع التصميمات واختزال الخبرات السابقة، بل إن عملية تقويد للشعور تجري في هذه الآلات منذ أزمان

طويلة، زعلى تطلق وتسمع بشكل مربع، دون أن يتحسّر أحد، وأبسط مثال على ذلك، أجهزة التلغراف التي تقوم تلقائياً بتحويل العبرة كلما شعر الإنسان بالعجالة إلى ذلك، بل إن كسوراً من هذه الآلات التي هذه التكنولوجيات التكنولوجية التكنولوجية تشع بالمثل، وتقتنع عن الإصفاء، بل وترسل بصورة أوتوماتيكية رسائل لاحتياج إلى ملطقة البث الراديوي، إذا وصلتها معلومات مكررة أو خاطئة، فالعقول الإلكترونية الحديثة تقوم بكثير من الوظائف التي كانت من اختصاص الدماغ الإنساني، كالإدراك وتجميع لفظاً، فكياً، والتفكير، والتنظيم، والاستدلال.

في هذا العالم ينكسر الإنسان ويتغير من خلال عمليات التطور والتطوير، إلى أن يتم الوصول إلى بشر عقلايين بالكامل (ص ١٥٢)، وبحسب رؤية الرواية - موضوع للدراسة - ينقسم الإنسان العقلائي المادي إلى:

١- جميع مجزئات الجريمة قد انتفت وتقرضت، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد غطاء خفاً يجب معالجته وأبسط معالجته، بل إنه حتى هذا الغطاء فهو نادراً ما يحدث، لأن النظام قد أعكم إدراكه لكل شيء!

٢- الإنسان لا إرادة له ولا بلطن، فمع إخفاءه للشر والسطوة على الإنسان من الداخل والخارج، اخفئ عالم الإنسان الداخلي، وتنتفت بذلك إرادته، فحينما يتم استجواب شخص ما، فإنه لا يطلب منه أن يخلق بالإجابة عن الأسئلة، لأن التخييلات التي تصدر عن حرارته الجسدية فور التفاعله بالأسئلة سوف يتم نقلها عن طريق عدد من الأجهزة الإلكترونية المركبة في العقد الذي يجلس عليه وفي الأرض وفي الجدران، بل وفي سقف الغرفة نفسها، وحينما تنشأ مشكلة لشيء أو فكرة فإنه يتم علاجها كيميائياً عن طريق حقن العقلايا المعصبة لتصوير عمليات الاستقبال والشعور لديهم، بحيث تعود لهم جميعاً السيطرة المباشرة على أنفسهم! وفي مثل هذا الملامح يعد النظام في حاجة إلى نوع من الرقابة أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم، واقتدت فكرة للتعقب.

٣- أصبح الإنسان عقلاً محضاً، إذ سيطر الإنسان العقلائي المادي على جسده سيطرة

تامة، لا مجال فيها للعواطف (ص ١٨٢) وأصبحت كثير من غرائزها لا أهمية لها في تلك المرحلة (العقيدة) من تطوره.

٤- أصبح الإنسان ليس له أي حدود فردية متعينة، فهو جزء لا يتجزأ من النظام القائم (نتاج عملية التطور في نطاق القاعدة الطبيعية العامة في إطار الانتهاج الطبيعي) بعد أن توج هذا العقلائي في أن يجعل عقول الأشخاص تعمل بغير إرادة من أصحابها، وأن تتفاهم هذه العقول وهي مستقلة عن وجود أفعال أصحابها (ص ١٦٨)، أي أن الإنسان أصبح كائن اجتماعياً كاملاً (كما يريد النظام) (ص ١٨٢) الفرد المهيمنة، والجزء في خدمة الكل.

٥- ظهرت نخبة علمية تدبر هذه المدينة التكنولوجية للتكنولوجيا للقاعدة، ويتحكم في كل صغيرة وكبيرة، أما غالبية الناس ممن لا يشغلهم لتركز التكنولوجية، فمضطرب منهم بسهولة الانقياد وثقة للذكاء والهيمنة الغالبة من للعائلة؛ مهارة الأداء الفيزيائي (أي فهم وشبههم الإنسان الطبيعي تماماً) وكما هو الحال في المجتمعات الحديثة وفي عالم اللحل والمثل فهم ينقسمون إلى سورين Supermen وسبمن Submen، إلى ما فوق البشر وما دون البشر. كل هذا يعني أنه تم تشويه الإنسان تماماً وأزاح العقلانية عنه (ويلاحظ ملاحظة أن السورين ليسوا أحراراً). والعقل الإنساني، فهم لو أن يتمكنوا القاتل العلم، ولكنهم أكثر إدراكاً).

٦- أصبح الإنسان في نهاية مخائليه التطور هذه آلة حسنة الصنع، متحركة مهيمنة (ص ١٢٨) يدرك نفسه كجولة للسلطة الفيزيائية كقطعة خشب متداولة مع غبار مالي (ص ١١٥) (فهو شيء بين الأشياء).

وتنتج الصورة تماماً حينما نعرف طبيعة إله هذا العالم؛ القوة التي تحكم فيه: «عقل إلكتروني شامل يصر كل شيء، ويستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة (ص ١٨٥)، أي أنه عصر للتحدث المادي والتقدم للتكنولوجيا التي مات فيه الإله، إذ حل محله عقل إلكتروني، كما مات فيه الإنسان إذ حل محله آلة حسنة الصنع، وماتت فيه الطبيعة وأصبحت مادة ميتة خاملة.

هذه الرؤية السطلمة للكون (للإله والطبيعة والإنسان) في رواية «الميد من حق السباغ» تصور عن نفسها في أشكال للتظيم الاجتماعي. تخبرنا الرواية أن النظام توصل إلى نظام علم التوزيع العمل والطعام والخدمة والسكنى والتعليم والنقل والكماليات الرفيعة وأمكن تنظيم عمليات الوفاة والولادة والتعليم، فهو نظام شوري حق، لئلي الملكية الفردية كطريقة من طرق التحكم الكامل والتشديد المادي الشامل، وتمتد عملية التشديد لتصل إلى المؤسسات الإنسانية كلها: الحب والزواج والولادة، لئليهم تفكيك الوظائف المستقلة وفصلها بعضها عن البعض حتى يمكن تصميم الأداء ويزداد التحكم، ويصبح هذا شاملاً في فصل الجنس عن الإنجاب وعن تربية الأطفال، ففي المجتمعات «المختلفة» عادة ما يصاحبه الرجل زوجته في إطار إنساني من لخدمة والطمانية ويجدون لثقلها ويقومان على تثقيفهم، أما في عالم «السيد من حق السباغ» فالأمر جد مختلف. ولبدأ بالميد: يكشف هذا المجتمع الضمير أن الحب مثير من عراطف فردية باطنية غير مضبوطة لا يمكن قياسها أو التحكم فيها، لأن الحب ينتمي إلى عالم الباطن (والغيب) المختلف، الذي لا يمكن التحكم فيه، أما الجنس فينتمي إلى عالم الظاهر الكمي، ولعل مشكلة الحب وهي يتحول إلى جنس يمكن التحكم فيه، أسس النظام ما يسمى «صالون الحب»، أي «صالون الجنس»، وأحياناً يدعى «صالون لعب الحب»، أي «الجنس الحر»، وفي هذه الصالونات يحصل الحب إلى جنس والجنس إلى رياضة جنسية، فالخدمة متعة مادية محضة تأخذ شكل رياضة جنسية متقدمة (مثل محل الممارسات التلقيدية المختلفة) وتقوم بتصريف الكهرباء الاحتكاكية أو للسكانة المخزونة في العضلات، وهذا لا يؤدي إلى أية متعة وإنما يقوم بعملية تصفية الذهن والحواس (من ١٧٢)، ويعد ممارسة هذه الرياضة لا يعود الإنسان يشعر بعدها بأية حاجة الحب (ومع هذا يوسع أحد أعضاء هذه الخدمة الفاضلة من الذكور أن يساعد إحدى الإناث على ممارسة هذه للرياضة والعكس صحيح) (ص ١٦٨).

ولكن لاحظ النظام أن هذا الجنس المادي المحايد الرياضي - الذي يفرغ الشجن

الكهربائية ولا يحقق متعة أو طمانية لا يمكن، ولذا فإنهم يعمدون إلى «مركزيز» ذي مسك الذي شعر هو الآخر بالسأم عن الممارسات الجنسية المستمرة فيحث من وسائل جنسية لاإشارة أكثر علناً وطرقاً (ص ١٧٠)، ولذا شجى النظام مرتادي صالونات الجنس الحر إلى القيام ببعض الأفعال الحفية والمؤفة أحياناً والتي يقرمون بها في تلك الرياضات الجنسية، فهي تعرض طبيعي عن الحرمان من الأم، بعد أن حقق النظام للبشر لماً كاملاً وكفل لهم الحماية الكاملة من الآلام الجنسية كلها. إن هذه الجرعات المصغرة من الأم والتي يحصل عليها رواد صالونات الحب الحر، خلال الأفعال الجنسية الحرة التي كانت تحظر في الزمن القديم شاذة ومكروهة، تبين أنها تدار على عملية تصريف الكهرباء الساكنة هذه (وهذه مفارقة تظهر في المجتمعات الطمانية الحديثة، إن التحكم الكامل لخدمة الرقاة) يؤدي إلى فقدان السيطرة (تزايد معدلات الانتعاش).

وهكذا تصور الجنس من الإبهام ومشاعر اللذة والطمانية والحب وأصبح شاملاً مادياً يمكن التحكم في مقدار اللذة والأم للسموح بهما، ويمكن مراقبته مراقبة الذكور الكهربائي الذي يسرى في السلك أو في الجسمادات. وتصور الجنس أيضاً من الزواج والأسرة باعتبار أن المؤسسة الزوجية انتهت بالفعل - انتهى دورها الاجتماعي والاقتصادي - والسياسي منذ قرين عدة (ص ١٥٨) ومع ذلك تم الاحتفاظ باللائقة تنطق على منزل كل اثنين ويوشان ماء، وتم الاحتفاظ بالإطار لشكل لتحتوي لفرقة، ولكن لجان التحقيقات الآلية قد تبينت أنه في عقل تلك الفرقة التي لا يزال النظام يسمح بها، تود كل مشاعر التفت والارتداد التي تطرأ على المجتمع بين الحين والحين، حيث لوحظ على جميع الذين اعترفهم حالات الترفق أو الانقطاع عن تيار الحياة المرسوم، أنهم لا يترددون على صالونات الحب الحر ويربطون عاطفياً بالأشياء، مما يعنى وجود دليل للاعتكاف، أي أنهم يمارسون الإحساس بالحب وليس الرغبة الجنسية الكهربائية!

كما توصلت اللجان الصحية الفرعية إلى أن لزوج يخلق في كثير من الأحيان، ملحقاً

خصباً للمشاعر الفردية، حيث يخلق تكرار المعاشية نوعاً من استقطاب الشعور تجاه شخص واحد، ويلتزم هذا الزواج، فإن الشعور الفردي سوف يتحول تلقائياً إلى مجاله الطبيعي تجاه المجموعة البشرية بأجمعها، بحيث يصبح الإنسان حيوياً اجتماعياً كاملاً لا باطن له، يمكن وضعه بسهولة في تيار السوية الشاملة.

تصور النشاط الكهربائي المسمى بالحب من الزواج ومن الأحاسيس الفردية والرغبة في الطمانية وانفصل حتى عن الولادة، إذ اكتشف أهل هذه الخدمة الفاضلة أنه لابد من تحرير المرأة شاملاً من عملية الولادة والأمومة، ولذا توقف أهل البيروقراطية عن استعمال الرحم الإنساني التلقيدى ذلك المعنى السريع السلب، في إيجاب الأطفال، وأوكل الأمر إلى الأنثى، فهي عملية أكثر كفاءة، كما أن المرأة تتحرر بذلك من الشعور بمعجزة الخلق هذه، فهي باستطاعتها متابعة نمو الجنين داخل أنثابوب محامال الولادة، لحظة بلحظة، ويمكنها مشاهدة ولادته وإخراجها من الرحم الصناعي الشفاف، إلى الحاضنة الآلية، وفي تلك الحالة فإنها سوف تدره معجزة الخلق على حقيقتها فعلاً، إنزكاً عقلياً، فهي عملية بيولوجية مادية محضة، لاقلادة لها ولا أسرار فيها، تحمل الإنسان يدرك أنه لا يختلف عن أي كائن آخر، فالإنسان يبدأ حياته كخليفة واحدة تعيش وتكتمو في سائل ملهى، بكيفية هي تكرار لرحلة التطور التي قطعها أسلافه خلال ألف مليون سنة.

وقد نجح النظام شاملاً في إقناع الناس بموقفه من الجنس والولادة حتى إن محامال الولادة تصدى في مخازنها على مئات الملايين من خلايا الإغصاف المأخوذة من المواطنين الذكور، ومئات الآلاف من البويضات المستعدة للتخصيب، والمأخوذة من المراملات الإناث، وكل خلية أو بويضة تحمل رقم صاحبها أو صاحبيتها، ويتم تخصيبها في تلك المحامال حسب المراسيد التي تقررها لجنة تركيب المجتمع لإنجاب الأفراد.

أما هؤلاء الذين يشعرون بالهالة للإنجاب فيمكنهم زيارة جنينهم لمتابعة نموه في أنثابوب محامال الولادة، بل إن عدد كبيراً من

المواطنين يضمنون إجازتهم الأسبوعية هناك بالقرب من مرابليهم، ولكن مع هذا تبين أن هذا التعلق بالعلمي مختلف وضار، فهو يخلق حالة من التلق، لأن الانفصال عن اللطف أمر حمى بحكم النظام السائد لتفتت الأطفال في حضانات الدولة ومصارفها، ولهذا فعن الأفضل أن يتم هذا الانفصال مبكراً عند تسليم اللطفة أو البريضة، لمنع أي ارتدادات نفسية لدى المواطنين، فأشعور تجاه الابن المجهول هذا، سوف يتحول تلقائياً تجاه كل الأبناء في المجتمع البشري، وبهذا يتم القضاء نهائياً على أخطر البذور التي تضرر المشاعر الفردية، ويصبح الإنسان اجتماعياً مثالة في السالة. كل هذا يعنى تضرر المرأة من عملية الولادة التي كانت تكفلها بالقيود العاطفية والعنصرية، ويستمر التححرر في درجات أعلى فيتححر الرجل والمرأة من عمليات الأبرة والأمومة إذ يصبح الأولاد ملكاً للنظام، والقطرة الأخيرة في تحريد الإنسان هي إلغاء المساكن.

والإنسان المعاصر بمعنى جانباً من وقته في العمل، وجانباً آخر في أماكن الرحلات المفضلة ومحات التمتة الثقافية والترفيهية العديدة وملاهي المناقشات، كما أنه يحصل على اللذة في صالونات اللعب العر، ولنديته المنتشرة، ووجود مسكن مخصص له، يحتم عليه العودة من كل هذه المساكن إلى هذا المسكن في النهاية مع أن كل ما يسيطر في هذا المسكن، هو النوم فقط، وإذا اقترح النظام إلغاء المساكن وأن تستبدل بها الفنادق المجانية المجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية، حيث يستطيع الإنسان المعاصر أن يضمن لولته في أقرب فندق للمكان الذي يكون فيه ويستبدل هناك كل ما يشاء من ملابس وأدوات وأشياء، إنه بذلك يصبح أكثر حرية، وفي الوقت نفسه يتخلص تماماً من عادة التعلق بالأشياء والأماكن ومن كل غرائز الامتلاك الفردى المتبقية فيه، ويتردب نفسه على التجرد، فيصبح كما أوصت الديانات القديمة، قريباً في أخلاقه من الرعاة والفقيسين، ولكنه فقيس مادي طبيعي.

والرؤية المادية لا تنصرف إلى الحب والجنس والزواج والأمومة والتربية بل تعدد لتشمل الموت أيضاً، فسكان هذه البولونيا التكنولوجية التكنوقراطية لا يهتمون موتاهم

ولما يلقون بهم في الفضاء. وربما إنكر هذه الطريقة وشجع عليها، بعض علماء الإسكان في عصر مضى جفاً على مساحات الأرض التي كانت تهدر في بناء مقابر تسكنها الديدان بعد أن تلي رفات سكانها! إنهم الآن يصهرون الرفات ويخزنونها في المهاجر العامة، حيث تتحول إلى غزات ورواسب معدنية قليلة الحجم جداً تحتفظ الأهل بها ضمن ذكرياتهم، في زجاجات صغيرة، تؤكد المعنى الواقعي والعلمي الذي يؤمن به هذا العصر ويؤمن به حقيقة الإنسان! فالإنسان هو مادة معضنة، لم ينفخ فيها له روحه، ولذا لا مانع من تعويله مرة أخرى إلى مادة.

ولذا كان إله هذا العالم هو عقل إلكتروني وإصانه شبه آلة، فإن للكهرباء تصبغ هي أنفاس الإله التي تسري في العالم (الإنسان والمادة) وتنمعه الحياة، وبالتالي نجد أنه يتم للحكم في سلوك أهل هذه المدينة العلمية المادية الفاضلة عن طريق قطع الكهرباء «يقطع الدور مرة ويضئ» وهذا أمر عرود للنوم... ثم يقطع نهائياً بعدها بخمس دقائق فنيام (الإنسان) مرغماً.

إن الزمان قد أغنى تماماً في هذا العالم، ولذا لا يمكن أن يصفى الإنسان إلا في اللحظة، وعليه أن يقطع ذكركه التاريخية تماماً، وإذا فتشكر الماضي، والويل إلى الطبيعة القديمة وتذكر لحظة من الماضي البشري والاهتزاز لمواجهتها بعد خلا (ص ١١١). ويمكن التعامل مع الماضي باعتباره طرائف وقصصاً وزماناً مضى واتقنى منذ قرن أو بضعة قرون، ولكن أن يسترجع المرء الماضي ويعيشه، فهذا سبب كثير من المشاكل، وانتهاء الزمان يعنى - بطبيعة الحال - إنهاء الإحساس بالأزلية.

ولكن رغم سيطرة النموذج العلمي المادي ويعيشه التكامل على حياة الإنسان من التخلل والخارج، تظهر بعض المشاكل، فهذه مجموعة من الأشخاص تنظر إلى كل هذه التجاوزات بعين سلبية، فهم يرون أن هذه المدينة الفاضلة ليست بفاضلة وإنما هي قردوس ديكتاتوري (ص ١٩٩) وأنه قفس حديدى تعيش فيه مخلوقات لا إنسانية (ص ٤١) فتلت فيها الحرية الشخصية بسبب الانضباط الصارم، ولذا فهي تثر عبقريات

مزيفة؛ عبقريات صناعية باردة (ص ٤١)، فمعقول الأشخاص مستقلة عن ردود أفعال أصحابها وتعمل بغير إرادتهم، والآلة لم تنفخ على الطبيعة وحسب وإنما تنفخت على الإنسان، فأصبحت غريبة عنه، ومعادلة له وتستطيع أن تعمل له أو ضده (ص ١٦٥)، وحرمان المرأة من عملية الإجاب الطبيعية وكذا تجريد المرأة من سعادة الأمومة قد ألقى بها في متاهة البحث عن سعادة اللذة، فأصبحت كائناً شهنائياً لا يترى أبداً، وقد أصبح رواد صالونات اللعب الحر التي يشجعها النظام ويتوسع في إنشائها ورحباً جنسية (ص ١١٧)، والنظام الذي يود أن يطرح نظاماً ثورياً لتطوير الإنسان من خلال مزيد من التلطف سيحول المدينة إلى ملكة النمل، وهكذا نكون قد قطعنا هذا الشوط الطويل من مسيرة التطور، لكي نصل إلى نموذج حياتي قديم من عالم المشرشات (ص ١٦٨)، أى أن عصر النسل هو الهميم الذي كان يتحدث عنه الأقدمون (ص ١٦٨).

وبما يجدر ذكره أن هؤلاء الرافضين لمجتمع النمل والنحل العقلاني المادي، لم يمكنهم أن يتخذوا موقفهم هذا إلا بأن يقفوا على أرضية بشرية مستقلة عن الطبيعة (ص ١٦٨)، ثم يطلون منها على ما حدث، والمعركة بين «النظاميين العلمانيين»، الذين يدورون المدينة الفاضلة، وهؤلاء الرافضين لها تدور حول مفهوم الطبيعة البشرية، فالنظام يصير على أنه لا يوجد شيء ثابت في الطبيعة (البشرية) التي يشهرون بها، أما الرافضون فيصرون على وجودها، ومن ثم فهم يؤكدون الاستمرارية التاريخية للإنسان في الطبيعة ويؤكدون وجود الطبيعة الإنسانية ويهتمون النظام بخيانة البشر حين جردهم من خصلتهم الطبيعية (البشرية)، هذه الطبيعة البشرية - حسب رؤية الرافضين - تختلف عن الإنسان العقلاني الرشيد في عدة أرجحة:

١- التباين: تقسم هذه الطبيعة البشرية بأنها تفلت من قبضة السيطرة، فهي «أبدية» تتسم بالاستمرارية التاريخية، وهي جوهر بشرى أصيل، ويحدث الرافضون عن الجوهر الحقيقي للبشرية وعن أنهم هم حرس الطبيعة البشرية، ومعلمة جوهرها الحقيقي، في مقابل هذا يقف غالبية البشر من سكان

المدينة العلمية الفاضلة في صف ما يسمونه «التقدم» الذي أودى بالجوهر الإنساني، فهذه الأغلبية قد تم ترشيدها وتنجيدها.

٢- الحرية والفردية والاختيار : الإنسان هو الحيوان الوحيد الاجتماعي والفردى في ذات الوقت؛ فهو جزء من الجنس البشرى ولكنه لا يسيطر فردية، ولذا فهو قادر على الانطلاق الجامح الذي تولد منه العبقرية الخلاقة، أى أنه قادر على تجاوز عالم القانون الطبيعى، والعصبيات العادية.

٣- الهدف والغاية : الإنسان لابد أن يكون له هدف وغاية، ومن ثم إرادة تسعى إلى هذا الهدف وهو دألم الصالون عن الهدف من الكون بأسره.

٤- الأزلية : إذا كان موت الإله مرتبطاً بموت الإنسان، فإن وجود الإنسان مرتبط تمام الارتباط بإدراكه للحقيقة الأزلية والتواصل معها، فالإنسان ليس كالأشياء مادياً، وإنما هو كائن مقدس.

٥- اللغائية : كل هذا يعنى أن الإنسان كائن ليس بسيطاً وإنما مركباً، ففي داخل جسده المادى الزائل توجد روح أزلية وقد أدرك المتمردون هذا كله، وأدركوا أن روح الإنسان الثابتة الحرة التي تبحث عن الغاية وتذرك الأزلية قد غرقت وسقطت في فضاء السبورة وسقطت في عمل هذا المصر فيما يمثل رمزاً جيداً للمادية في عصر السبورة للشاملة، ولانتمص للزعة الرحمية والرغبة في التحرر من عبء الهوية والصنوية الخلفية.

عدد هذه النقطة تسبقت الوثنية التكنولوجية تماماً، كالتشرة الفارغة، ويمكن

يعمل الرواية الذي أدرك إنسانيته من أن يراجعه العقل الإلكتروني الشامل؛ إله اليوتوبيا التكنولوجية للتكنولوجيا، قسأل عن نفسه وأنته إجابة للعقل الحديدي باردة فهي مجموعة من السموات النافذة التي تنتمى إلى عالم الظاهر والحقائق الصلبة التي لا تخبرنا شيئاً عن باطن الإنسان وجوهره وحقيقته : أنت «هومو» الذي يجعل الرقم ٤٩ بين شغيلة حقل السبانخ الصنوىي لإنتاج أوداق خضراء دين عودلن، والسرود في الشهر الثلاث من العام اللاتى والثلاثين في هذا القرن الرابع والعشرين والمزوج من السيدة «ديالى» التي تجعل الرقم نفسه بين شغيلة المحطة الفرعية لتحويل المراصف والسحب، فيخبره «هومو» أنه يعرف هذا كله ولكن يريد أن يسأل عن وضعه في هذا الكون، وعن الطريق الذي يجب أن يسلكه وعن حقيقة الشيء؛ أى أنه سأل أسئلة محرفية كلية نهائية. ولكن أتى للعقل الإلكتروني الشامل أن يجيب عن مائل هذه الأسئلة، ولذا توقف العقل عن الكلام وأطلق بدلا من الكلام إشارات صوتية خشنة رفيعة ومعتلطة، ثم يرى «هومو» حلاً جميلاً يعود به إلى عالم الطبيعة الثرية للتمينة قبل أن يفسدها العقل وتطعمها الآلة، وحين يستوقف يقرر للعلاق بجماعة للرافضين الذين يحشون بالطبيعة وعلى الطبيعة.

ولكن «هومو» يكتشف أن هذه الطبيعة وحشية تبحث على الخوف فيقرر العودة إلى اليوتوبيا التكنولوجية التكنولوجية التي كان قد توصل أهلها لترهم لحل معضلة الإنسان؛ أى الموت، إذ اكتشف العلماء طريقة جديدة

مقدمة للغاية لتوليد أو لتفريغ الجنس البشرى وهي الاستنساخ، فبدلاً من تقابل الخلايا الجنسية بين ذكور الأنواع وإنتاجها لإنتاج ذرية جديدة، فصككت تلك الأبحاث من إنشاء الذرية من الخلايا المسدية للكلان للمى.. جزء من شقة أو إسلنه أو أمعانه أو أية قطعة حية أخرى من أى مكان في جسده، يتم تريندها في أنبوبة معقمة بها غذاء معقم حتى إذا انقسمت تحولت إلى كتلة صغيرة من الخلايا، يمكن زرعها بعد ذلك في الأرحام الصناعية، فتتمز لتنتج نسخة حية أخرى جديدة، من الكائن الملى وأخذت منه نسخة متطابقة تحمل كل الموروثات التي كانت له.

هذه الفكرة الرائعة (في تصورهم، هي الطريق) لتحقيق الخلود للفردي البشرى حيث يستطيع أن ولد نفسه من جسده مرة ثانية وثالثة ورابعة إلى ما لا نهاية، كلما شعر بأنه يقترب من الفناء، أى أن معضلة الموت حلت عن طريق فكرة السود الأبدى الرواقسية اللينشوية الوثنية، حيث يحل التكرار للعمل الأزلنى محل حياة الاكتشاف والخطأ والتربة، أى أن اللزعة الرحمية العمل المادى، وغمر الحياة الدنيا والآخرة مثلما غمر الظاهر والباطن.

وتنتهى الرواية بهومو يدمر أبواب المدينة الفاضلة للتكنولوجيا التي ترفض السماح له بالدخول، ويقتب محققاً بين الطبيعة الوحشية تماماً، والطبيعة المروضة تماماً. ■
« أرقام الصفحات كما وردت في الطبعة الأولى من الرواية والتي قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بشرها.





زهرة الصباح وعبيرها السياسي

عبد الحميد القط

ولاكتشاف ذلك نجد بوضوح اعتماد الرواية على بعض الخطوط المتشابهة بل والمتوازية أيضاً في الوقت نفسه، فهناك خط يصور ما يجري بين شهرزاد وشهريار، وخط آخر مواز يصور موقف عبدالنبي المتبولي وخوفه على ابنه زهرة الصباح التي تنتظر دورها في الزواج بالملك شهريار بعد أن يتخلص من شهرزاد بقتلها، مثملاً بفعل مع كل امرأة يتزوجها ثم يقتلها في الصباح، وتظل مخاوف عبدالنبي المتبولي تلعب بشاعره وتؤثر على مملكته، ثم يفرغ من اللفظ اللاني وقبح زهرة الصباح في هوى سعد الداخلي والأسلوب الذي تزوجت به منه، حتى لا يدرك الملك حقيقته التي لو بدت سيكون معها الهلاك والنهاية لأسرتها بالكل.

الليلة الثانية تبدأ قبل الليلة الأولى، ثم يستطع كثير من القائلين ليخالف - متعمداً - النمط الأصلي في ألف ليلة وليلة، ويمكن من عرض ما يريده من الموضوعات السياسية والاجتماعية والعاطفية وغيرها، ولا يقتصر الأمر على ذلك فحسب، بل بإنهائه «دياليج» بالليلة التاسعة والخمسين بعد الألف في حين تنتهي «ألف ليلة وليلة» بالليلة الواحدة بعد الألف، ويعمده عدم إتيانه قصصاً من «ألف ليلة وليلة» بكمالها وتامها، إنما يشير إليها في ثانيا الوقائع التي تجري في نظام الحكم وممارسة الحاكم، كل هذا يجعل الرواية موضوعاً للسياسة والحكم وما يؤدي إليه فساد الحاكم حيث فساد كل شيء في البلاد.

هذه الرواية تنتهج الأسلوب الذي يركز على الإفادة من التاريخ للتعبير عن هموم الإنسان المعاصر كما أنها - في الوقت نفسه تنجبه إلى التراث الشعبي، تستعين به على تصوير الاستبداد بكل بشاعات أساليبه، وقسوة ممارساته، وقد والاه محمد جبريل أهمية خاصة جعلت روايته محفوظة بشكل «الليالي» الذي استخدمته شهر زاد في حكاية قصصها لشهريار، وجعلها إلى حيلة التوقف عند مرحلة معينة من قصتها لتجبر الملك على الإبقاء على حياتها، ثم تكمل له القصة في الليلة التالية.

مخالفة النص الأصلي

إلا أن ليالي محمد جبريل في روايته «زهرة الصباح» لا تمشي متحاذية، بل إن

خطان متوازيان

ويعد الروائي محمد جبريل إلى متابعة مصير شهزاد ومصير زهرة الصباح في خلون متوازيين يتداخلان في آن واحد، مصوراً وقع ما يجري بين شهزاد وشهریار على نفس عبدلبي المتبولی وزوجته وابنته. الأمر الذي يدفع عبدلبي المتبولی إلى تعلم القصص ومناقب الرواة لكي يعد ابنته زهرة الصباح لمواجهة مصيرها مع الملك يمثل ما واجهته به شهزاد مصورها، بل إن الرجل يتأمر على الملك ويخمس عليه ويخمس أخباره ليكون على علم بما يحدث لشهزاد، ولتوقع الخطرة التالية لشهزاد بعد أن يمل قصصها، ثم يقتلها.

يتضمن ذلك إشارات سريعة وخاطفة إلى طبيعة العلاقة بين شهزاد وشهریار، وكيف أنها ليست مجرد علاقة حكي، بل تتجاوز ذلك إلى المعاشرة التي أنتجت طفلها الأول وفي النهاية نعلم أن لها مه ثلاثة أطفال.

الإيهام بالواقع القديم

وقد يبدو أن الروائي محمد جبريل استخدم الإيهام بالواقع القديم لنظام البالي، بينما هو لم يكتب بالهالوب لشكى منه، بل أضاف إليه تصوير هذا الواقع بكل ما يخص به من ظلم وعدوان، فالنظام الحاكم يريد أن يظل قائماً مهما كان اللعن، وكل ذي منصب رفع على استمداد لأن يفعل كل ما تأباه القيم، وما تعافه اللعن من جرائم تشتمل منها الفضيلة؛ ويصور محمد جبريل ذلك قائلاً: «صار يحكم بين الناس إلى حد أنه استغنى في بعض القضايا عن عمل القضاة، وكانت ترفع إليه الأمور المنقطة بجرائم الغرضي والشغب، وإلقاء راحة الناس، فهو يخذل فيها أحكاماً سريعة بأكثر مما أخذها يتخذة قضاء الشرع، يحكم بالترائن ولا يتقيد بشهادة الشهود ويأمر بضرب المتهم أو يضربه بنفسه لحمله على قول الصدق ولا يقتضي إلا بعد أن يقلب المسألة ويندبرها (ص ١٨)، مما يؤكد أن هذا الحكم - وإن كان عادلاً في ظاهره - حكم فردي يتجاوز القضاة ويعتمد على حكم الهوى واستغلال مظاهر السلطة المطلقة.

أما ما يتولا عبدلبي المتبولی من مناصب فيؤكد أنه الحاكم الفعلي، في حين

يكون شهزاد مجرد واجهة تخفى وراءها انقياد السلطان في الحقيقة، كما أن ما يفعله عبدلبي المتبولی من تحرر العنل وتحقيق المصلحة العامة في الظاهر إنما يخفي وراءه حرصه على منصبه ونيل رضا السلطان ويزيد جبريل ذلك قائلاً «صار تدبير المملكة إليه، يهزل يولي، من غير مشورة الملك نفسه، أزم الناس بالترجل إليه، وتعالى على رجال الدولة وأعطى للنفس الحق في أن تدق الطبول على أبواب قصره، ملثما يحدث في قصر الملك... إلخ ويحل جبريل صنوه هذا - أي المتبولی - بما يكاد يشكل حواراً نفسياً على أسانه يوضح استبداد الملك واستبداده من ذلك وهو تحت سلطانه «من يقتل امرأة كل ليلة بلا ذنب، هل تصح مناقشته على أحكام السنون والجند والمصادرة؟ الملك هو كل شيء، الوزراء والأمراء وعامة الناس بين يديه دمي لا حول لها ولا قوة، يتهدمهم الموت لأسباب تافهة، أو بلا سبب، يزفق أرواحهم متى شاء، ويخلي حرياتهم في الوقت الذي يحدده، ويقتل أقرب الناس إليه إذا نسلت إلى أنفة واحدة الخيانة، القتل في الشبهة أفضل من اللدم على صناع اللفرصة.

معاقبة رجال الدين

إنها صورة للملك الذي يبدع كل شيء، إنه الدولة إلى صبح هذا التعبير؛ دولة تحكم بالصف والطغيان، ومن مصادر الاستبداد معاقبة كل من يجهز برأى وإن كان من رجال الدين الذين لا يعملون إلا للأخرة، يقول محمد جبريل: «دعا الشيخ جمران الززان، خطيب جامع الملك الصالح أيوب إلى كتابة الشرع والتقيد بالسنة وإبطال ما يتناقض مع تعاليم الإسلام.

قال الرجل: إن الملك خان الأمة.. فلا بد من خلعه لتبرأ البلاد من الطغيان والظلم.. أورد للشيخ الززان بعضاً مما يذكره الرواة والقصص في زهرة الملك الصالح أيوب. أمضى حياته في زهد وتبذل، طعامة الدقة والقرقوش، سيفه من خضب لكنه عند اللقاء أمضى من سيوف الحديد. يحفظ لنفسه يمال قليل وإن كان عيشه من صناعة يديه. يجدل القوص ويصنع الأسبجة، يتمتع بما خص الله به أوليائه من النقاعة والعدل والكراوات والقدرة على العلم بما كان وما سيكون... فإذا كان الشيخ قد طالب بالعدل، فإن الملك

لم يكن ليتركه يفعل ذلك دون عقاب رادع له، ولكن من تسول له نفسه نقد الملك، أو وإصفه بما لا يراه مقبولا، ومن ثم اتهم للشيخ بالنساذ والصوصية ونشر الباطل.

وقد جاء وصف محمد جبريل لهذا المعنى بقوة قائلاً: «التقيد الشيخ إلى السجن بتهمة تعاطي التمسخر مع الأراذل والراءء والنداسر، واتهم أنه اتخذ من بيت الله ذريعة لنشر الباطل والزرقص واللواط في المربان والانهماك على حطام الدنيا، أمر الملك فحاق المشاعلي رأس جعفر الوزان ولحيته وشر حاجبيه وأزال رموش عييه، فبدا في هيئة بشعة، قال من بين أسنانه: هكذا تعود إلى أصلك، مجرد فاسق شمع بالدين والتصرف إلى الزندقة والخلاعة والشذوذة.. فإذا كان هذا التكنيل بالرجل والصفاق التسم به ثم إهانة إهانة بالغة وهو رجل الدين فإن ما يلقاه غيره يكون أشد وأكثى.

الدفن بلا غسل أو كفن

ومن مظاهر الاستبداد كذلك، إغلائ المساجد وتوقيع العقوبات القاسية بالظنة والشبهة.. يقول محمد جبريل: «سرت شائعات بأن رقاصاً وجدت في طرقات القاهرة، فيها شتم للملك، أئسقت على جدران الجوامع والمساجد والزوايا وعلى أبواب البيوت والقباسر والداكاكين، أخذها أرساد الملك إلى الوزير دنداز، رفعها إلى شهزاد، فأمر بحبس كل من يخطب منشوراً أمام بيته أو دكانه، فبح صوته بالفضب وهو يخبر المتبولی بين تشديد قبضته أو اعتزال المنصب.

ولم يكف الملك بذلك بل أمر بقتل من أخذه بالظنة، وأعاد تعذيبهم وهو ضابط رقيب وصفه جبريل: «وضعا لسق جدار وإنهال عليهم الجود بالصفائر الخوص حتى دميت أجسادهم شاماً، ثم سلموا إلى المشاعلي فأقبل على خلق أفسر أسهم وأسنانهم ثم تولى بسيفه بقوة عليهم نحو أسفل السرة، فتهوى الجسم على الأرض منقسماً إلى نصفين، وأمارات الفرع تعو وجهه الناس المعسطة.. حمل المشاعلي روعوس قشرها على حبل يصل بين يفتين متقابلين في ناصية الشارع الأعظم، ظفوا في أماكنهم ثلاثة أيام ثم دفنوا بلا غسل ولا كفن ولا صلاة عليهم.

لا يسأل عما يفعل

أمر الملك فأباحت أسراهم وهنمت بيوتهم ، وصودر كل ما يملكون ، وصبيت نساؤهم لمنعة الجنود، هذا كله بسبب الحكم الفردي الاستبدادي الذي يضع السلطات كلها في يد الملك وحده ، دون أن يسأل عما فعل ، ومثل هذا الملك المستبد للقائد ، وفي جو مزعج كهذا الجو يحصى فيه جواسيس الملك وأعدائه على الناس أنفاسهم ، ويتكلمون بهم أشد التكلم ، لا بد أن ينصرف الناس إلى النهو والفساد وغيره ، مما يجعلهم يعيشون في قلق آخر من صنعهم ، كما أن انغماس الملك في ملذاته وانصرافه إلى حواشيت شهزاد زاد من انتشار الفساد ، وأمل من أن يفي في المدينة من بدات الأمر للفقرة ما درجن عليه من تأديب فهو يرتدين اللثياب القصيرة ، وما كشفت عن عورتهم ، ويخرجن مستزنيات ، ويضربن بارجلهن أثناء المشي لتصدر الفلاخيل صليلها المنعوم ، يخرجن إلى الأسواق نهاراً وإلى المقابر أثر إلى البركة ليلاً ، يفحصن في البركة أسام الرجال فلا يابهن وقعن من شاة ما شاء ، لتنتشر ما كان محدوداً من انصراف الناس إلى الرذائل مثل الزنا واللواط وشرب الخمر وتعاظم الحشيش وإن أكدت التقارير التي رفها أعوان عبدالبني المتبولي أن انصراف الناس إلى الرذائل هو من اختراع أعوان الملك ، ويؤيد على هذا فساد جهاز الحكم نفسه ، «استولى الأمراء وكبار الأعوان على الدولة ، يوقعون المراسيم باسم الملك ، يضعون عليها خاتمه ، يخضع لها الناس كأنها من فكره وضموه ، وصار المحاب يتماطلون الأحكام ،

الصلوصية وقطع الطرق

حتى أجدد بدوا يمارسون الاستبداد بالناس والعدوان على حياتهم ولتنتشر السلب والنهب والصلوصية وقطع الطرق . منجر الناس من الجند والمساكين يركبون الخيل ويركضون في للشوارع وفي الأسواق ، يصدمون المرأة والطفل والعاجز فيواصلون الركض لا يابهن كأنها الطريق جعلت لهم وكأن أرواح الناس بلا قيمة . ووقع كثير من المذاهب والاختلالات والمصادرات والاستعباد والاسترقاق ، وعلا شأن أسواق النخاسة والمتاجرة بالزئبق ، وتهافتت الشرطة في انتشار الحشيش والخمر والبوطة ، وتعددت

حوادث الزنا بالانساء والفسق في الغلمان ونهب أموال الناس ، ولتنتشر طغيان الموظفين ونقصت الأجور وزادت أسعار الحبوب وأرق الناس بالضررائب والمكسبون وكثرت الأثارات على الفلاحين والتجار فضج الناس بالشكوى .

لب الرواية وجوهرها

لاشك أن هذه المفاسد رد فعل للمظالم ، بل توحى من خلال المساحة التي أفردها محمد جبريل لها بأهمية هذا الموضوع وأنه لب الرواية وجوهرها ، وإن جميع الأحداث الموازية تدور في فلكها والتي تضمنت أيضاً إشارات إلى الشذوذ الجنسي وكأنه متقابل للفساد ميز له ونتائج عنه .. يقول جبريل مؤلف الرواية : «سحب الجند على وجهه عارياً إلا من إزار لحقه الناس به ، لاجتذبه حاله ، فهو يريد : هذا الغلام لمرأى .. قيل إن الرجل لم يجد وسط عمليات الإعدام ، وقرار للفتيات الحرائر إلى خارج المدينة من يتقدم لخطبتها ، بدأ الزواج مستجيلاً وارتفعت أسعار الزئبق ، فهو لا يقوى على شراء جارية ، لا يعرف إن كانت الفكرة قد طرأت على باله ، أم أن أحداً فاقته فيها ..

كان الولد خلف الصليبي صبياً للمعلم جبر الناس ، مزملاتي سبيل سوق الخيل دفع مبلغاً فيه غير معلوم ، وإن كان أقل مما يدفع لاقتناء جارية ، عقد على الغلام بحضور شاهدين وصحبه إلى مسكنه ، الحجرة التحفية من بيت الست عطيات الفميري بالخرنقش ، لاحظ الناس إقامة الغلام في الحجرة لا يتأذرها ، أخذوا على الرجل مايب واضحة ، فأبلغوا الشرطة ، كسبت عليه والغلام في حضنه ..

إنه الفساد الخلقى الناجم من الفساد السياسي والاقتصادي وغيوب العدل .. ومن ثم يردف محمد جبريل إلى وصف الرجل صاحب الغلام بأنه متعصب للمظروف المحبطة به .

الخوف ... محور أساسى

ويلاحظ قارئ الرواية أول لحظات السعادة قليلة ولا تكون صافية أبداً ، بل يعقبها الخوف دون فاصل زمني طويلاً ، فزهرة الصباح تخرج من سعد الداخلى ابن أحد

كبار التجار ، فثعر بالسعادة القليلة ثم الخوف من قبلها ثم الخوف من جديد ، لأن زواجهما قد تم سرّاً حتى لا يعلم الملك ، ويطول جبريل في وصف الخوف ، الخوف أحسست به متربصاً متسللاً منذ أن جلست في الغرفة السطة على الحديقة الخلفية ، لتتظار فراغ إمام جامع الأقمر من عقد القران .. أكد الشيخ ولشاهدان أنهم لن يورحوا بنياً الزواج لأحد ، كلما مناقات دائرة السر ، قلت فرصة انتشاره .. ثم يتحدث عما اعتراها من خوف بعد عقد القران وما اعتزى أيضاً ، والداها من خوف ... «أصبح الصوف حياتها ، تصحو وتنام عليه وترددي نياها وتاكل وتنتظره يعود مع عوردة زوجها مما يحدو معه أن الخوف شكل محورا أساسياً بين المحاور الرئيسية التي بنيت عليها الرواية .

ويعودنا هذا إلى القول بأن الشخصيات الأساسية في الرواية يسيطر عليها الخوف . خوف يفرزها ويفسد استمتاعها بحياتها أو بتلك الأوقات التي يفرض أن تكون في غاية السعادة والبهجة والسرور والسمة وصفاء النفس مما يدعوهم جميعاً إلى تعلم الفن القصصى والحكى الشعبي ليبدو حلاً واقعياً لا بدول عنه لتحقيق الأمان والخلص ، فما هو عبدالبني المتبولي يتحول بالحكى وتعلمه من متابعة الرواة إلى شخصية مختلفة أصبح أكثر رحمة وميلاً إلى الخير .. لاحظ أعوانه أنه قد أعمل التوجس بما لا يخفى ، لا يتابع ولا يتشدد ولا يتعري على عتاب ، صار رغبوا للناس ، تجاوز عن الأخماء الصغيرة وإن تشدد في عقوبة من يؤذي الناس بالقول أو بالفعل ، لم يتناقض انتقال ما كان يهده إلى الملك من سلطة ..

تحولات مهمة في الأحداث

يتصاعد الحال لدى عبدالبني المتبولي ليصل إلى زهده في السلطة .. «خرج من بيته عاشر أيام الأحداث المدمرة فلم يعد له ظل في القاهرة ، وإن لم يصعد إلى التلعة ولا عاد إلى أسرته ، ولا على بداهات رجالة ، سار في الأسواق يمزوهم ذقون ، مضى إلى الخلال يتبع من بقى من الرواة والقصاصين وغيرهم من المكاينين ، لزم أضربة آل البيت الأروياء ، يتعشى الساعات فلا يعطيه ما حوله .. الخ .. لقد هجر كل شيء ، المنصب والتجاه والسلطان وحتى الحياة الأسرية ، وما

فى الدنيا من مباحج وجمال..

تحول آخر يقابل هذا التحول فى حياة المتجولى يجده فى حياة السلطان شهريار يصاحب تطور علاقته بشهرزاد، وما نما بينهما من عواطف وما أنجب منها من أطفال، كل ذلك يحوله من إنسلبية إلى الإيجابية وكأن قصص شهرزاد تمكنت من إيقاظه من غفلته ونجحت فى إخراجها من أنانيته وذاته..

مضمون الرواية

الرواية باختصار تنكى هموم أبطالها، وهى هموم لا تنتهى؛ هموم ناشئة عن نظام الحكم للفردى المستبد الذى يسمح بكل شيء إلا أن تمتد يد عايت، سواء فى شطرنج الملك أو فى سلطاته، وقد قام محمد جبريل باستعراض الهموم الشخصية لبعض الحكام أو المستعربين كما تعرض لهموم الشعب من مختلف طبقاته، لكنه كان دائم الحرس، كثرة تفاصيله عن الماضى - على أن وضعنا فى قلب هذا الماضى فى الوقت نفسه الذى يتحدث فيه بالوصف عن الحاضر، مشيراً إلى هذا الماضى بما فيه من استبداد وشراسة العقاب الذى يحكم به الحاكم على المذنبين من المحكومين، وإبقاء القارئ فى هذا الجو القديم فقد برع محمد جبريل فى استخدام اللغة القديمة بمفرداتها التى تكاد تكون قد اندثرت الآن، بالإضافة إلى الاستعانة بالمراديل فى اللبلة اللامعة بعد المائة لا نجد إلا السؤال الذى يهجر عن نقب أحوال الدنيا: قال الراوى..

الدنيا غازية ما دامت للناس،
ولا ليه

ولا دامت لمصرى ولا لرومى
الى نشأ سور اسكندرية

ولا دامت لسيدنا داود الذى قتل
الحديد ولان لما بقى ميه

ولا دامت لسيدنا سليمان الذى
طاعه الإنس والجنه

ولا دامت لسيف

اليزل الى سعى وجاب كتاب
الميه

ولا دامت لأبو زيد ودياب أيام
الحروب الهلالية

ثم المقطوعة الأخرى التى ينشدنا
الراوى على الرواية، يقول فيها:

وكل ساعة نقول بكرة حا تتعدل

ومهما نسمى تلاقى الزهر بهدلنا

فروقتا هى كده خلقت ما تتعدل

الدنيا كلت قليل الأصل بهدلنا

ما دام معاه حظ.. أحواله بتتعدل

وصاحب العقل فى الدنيا عايش
مظلوم

مكسوف وساكت مش قادر يوم
يتكلم

وأدى إيدته فى النار ولاش قادر
يقول مظلوم

لسانه مربوط مش قادر يوم يتكلم
أنا مستجير بالنبي.. والزمان
مظلوم

المغزى السياسى

لا شك أن هذه المقطوعة لها مغزى سياسى، وكان الكاتب أراد أن يربط بين هموم المواطن المعاصر وتوقه إلى الحرية والعدل والحياة الآمنة، وتأتى اللبلة الثالثة بعد الثمانمائة شعراً عامياً كذلك، وتمثل نغمة حزينة أبدعت فى توصيف عدم الشعور بالأمان، ومن هذه النقطة تحديداً لتواصل مع لغة الرواية التى تميزت بلغة مبدعة سردياً وحوارياً، حيث تمكن السرد من دقة الوصف دون تكلف أو حذلق، كما تضح قدرة جبريل على الوصف المعنوى والحسى وإدارة الحوار وبخاصة فى وقائع اللبلة الثامنة بعد الثمانمائة، حيث برز الوصف المتمسك إلى الحوار المعسوب بدقة والمناسب للموقف بما يفى الغرض من التعبير عن تشابه الجمل الحوارية بين الأفراد المتحاورين، وأيضاً فى الوقت نفسه وصف ما تضمنه نفوسهم أو ما يعترىها من مشاعر إنسانية سامية أو دون ذلك.. بما يؤكد قدرة الرواية على تمثيل رؤية إنسانية ناضجة فى التعبير عن مدى ما يشعر به الإنسان من أحاسيس فى ظل غراب العنل وقصر التمتع بالحياة على أصحاب السلطان بما يكشف عن أن المفاصد الأخلاقية والاقتصادية ما هى إلا نتيجة طبيعية للتفاسد فى نظام الحكم... ■

الإيقاعات والبروك



١٥٢ « حفظ حق »، سولجيسين - ترجمة، معارم الغمري.

المحضر

٦٦ **انريمة في قداس أبي شبكة، محمد الهيتوري.**

١٦٤ مناهات، بدر توفيق، ١٦٥ البراري، محمد سليمان، ١٦٩ كرجوة

على جسدي، رفعت سلام. IVV الكبد المصاب بالتليف، حلمي سالم.

١٧٩ نخلة، درويش الاسيوطي. ١٨٠ مدن، عبدالمقصود عبدالكريم.

١٨٢ ملوك النيل، كريم عبدالسلام. ١٨٥ شارلي شابلن، فاطمة هنديل.

١٨٦ موت الماشقة، هدى حسين. ١٨٨ مجرد حبة

الميل، فـ حـ و د الحلواني.

പ്രവർത്തി

١٩٢ التكهن، سلوى بكر. ١٩٥ الرجل عن صموة الريح، عبدالوهاب

الاسوايس. ١٩٧ عيد العسكري، يوسف ابورية. ١٩٩ أشياء صغيرة، هبا.

عطية. ٢٠٠ ضلع أعوج، سمات البحري. ٢٠١ قصص المسافرين،

مستصر القفاش. ٢٠١ وله: سعد القرشي. ٢٠٧ دوائر قاتمة، مبال محمد

لسيد. ٢٠٨ حمانه صدر أخرى، نورا امين. ٢٠٩ شريعة القطة، طارق

م.م. RP. أسماء، أبو بكر، هويدا صالح. RIE حتى لا أكون

الفصل الرابع عشر

مقدمة
كانت بداية كتابة هذه المذكرات في عام ١٩٦٧ قبل الخطاب الساخط الذي أرسله سولجيتسين إلى المؤتمر الرابع لاتحاد الكتاب السوفيت، ثم واصل سولجيتسين كتابة هذه المذكرات على امتداد سنوات حتى عام ١٩٧٤ قبل رحيله الإجماري من الاتحاد السوفيتي، ثم أكمل كتابتها في الخارج في سويسرا، وقد نشرت في فرنسا في عام ١٩٧٥، وظهرت للقرارئ الروسي لأول مرة في عام ١٩٩١ على صفحات مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد)، وفي المجلة نفسها التي شهدت صفحاتها صدور أول عمل لسولجيتسين في عام ١٩٦٢ إلا وهو قصته «يوم في حياة أيلان دينيسوفيتش».

ورغم أن سولجيتسين يعتبر من المذكرات أدبا من الدرجة الثانية، إلا أن هذه المذكرات تكتسب أهمية أدبية وتاريخية خاصة نظراً لكونها شهادة على عصر أدبي جاءت من قبل مشاركه لأحداث هذا العصر وليس مجرد شاهد حيان له. ورغم أن الشهادة لا تخلو من ثيرة حادة، وشمور بالمرارة، إلا أنها مع ذلك تحمل طابعا صريحا، ورغبة في تسجيل الحقيقة المعاشة كما خبرها سولجيتسين، وفي الجزء الأول الذي تقدمه للقرارئ والذي يحمل العنوان «حفظ حق، يدخل بلا سولجيتسين إلى حياة الكاتب السرى، ويصف لنا العالم النفس، والمحيط المادي للكاتب السرى بكثير من التفاصيل التي تعكس الذاكرة القوية لكاتب المذكرات.

م . غ

فظ حق ألكسندر سولجيتسين

«صفحات من سيرته الأدبية»



ف يوجد نوع من الأدب من الدرجة الثانية، وهو ليس بقليل؛ إنه الأدب عن الأدب؛ الأدب حول الأدب؛ الأدب الذي أنشأه الأدب (فلم يكن أمام أدب الدرجة الثانية مثل هذا الأدب فإنه ما كان من الممكن أن يولد) ونظرا لمهنتي فإلنني أحب قراءة مثل هذا الأدب، لكنني أضعمه في مرتبة أقل بكثير من أدب الدرجة الأولى.

إن الموجود من الكتابات بعد كثرها جدا، أما الناس فلم يعد لديهم وقت للقراءة، ومن ثم يبدو أن كتابة المذكرات، ولأسماء الأدبية، يعد مبعثا لوزخ الضمير، وما كنت أعظم بأية حال وأنا في عمر التاسعة والأربعين أن أجد في نفسي الهزأة واستجمع هذا الشيء من الذكريات، لكن ظرفين اجتماعيا ووجداني نحو هذا:

الظرف الأول: حالة الكبت القاسية الجبابة التي ترجع إليها كل مصائب بلدنا، فالشكلة ليست في أننا لامتطيع للحدث صراحة، والكتابة إلى أصدقائنا لنروي لهم ما ن فكر فيه، وكيف الحال حقيقة، ولكن في أننا نخشى أن نأتمن الورقة لنفسها، لأنه - وكما في الصالف - تتدلى بلطة العرب فوق عنق كل منا، وقد تسقط، فإلى متى مستمر حالة الكبت هذه؟

من الصعب التكهن، فربما يشطر كثير منا قبيل ذلك، ويصنع منا الصغبا.

الظرف الثاني: أن البلطة موضوعة على عنق منذ عاصين لكنها ليست مشددة، وأود في الزرع للقدام أن أطلاق برأس في خفة، فهل ستندفع البلطة وتضمد الحق؟.. من الصعب التنبؤ بالصغبت.

وهنا بالذات دحرجت صخرة من بين صخريتين^(١)، أما الصخرة الثانية فأشعر حيلها بالفجل: وبرزت فترة راحة قصيرة لأمامي.

وفكرت في أنه ربما قد حان الوقت لأخرج شيئا ما...

الكاتب السرى

لا عجب أن يخطر الشوار في النشاط السرى، ولكن الغريب حين يخلق ذلك بالكاتب.

إن الحياة لم تكن سهلة عند الأدياب المهمومين بالحقيقة، وهي ليست سهلة (وإن تكون سهلة)، فأحدهم كان يضابق بالوشايات، والآخر بالزج في مبارزة، ومنهم من كانت تضط حياته الأسرية، ومن كان يدفع إلى الإفلاس، أو إلى الفقر الأزلي المسقع، ومن كان يرسل إلى مصححة الأمراض العقلية، أو إلى السجن، وفي أحسن الظروف، وكما حدث مع ليف تولستوى، جرح صدره من الداخل بحرقه.

ومع ذلك، فأنت لا تنبالي بأن يعرّفك للعالم، بل على العكس فتخطف في النشاط السرى حتى لا يتقدر الله ويعرف العالم قدر أديباننا الروس، والروس السوفيت. لقد استقر الرأي الآن على أن الأديب راديشيف كان يكتب شيئا ما مهما في الفترة الأخيرة من حياته، وكان يعمل على إخفائه في عمق وتبصر حتى إذا انتهت الآن ما كتبه ولا تصرف ما أخفاه، وقد كتب الشاعر بوشكين الفصل المباشر من -بلجيئي أوليجن، بشكل فكه مستخدما التشفرة في الكتابة، وهذا أمر يعرفه الجميع، أما الكاتب تشاداييف فتقيلون هم الذين يعرفون أنه كان

يشغل بالكتابة السرية؛ لقد كان يوزع صفحاته مخطوطة في الكتب المختلفة في مكتبته الكبيرة، وبالطبع فهذه ليست بالتخفية بالنسبة للتفتيش عددا في لوبياتسكايا، لأنه مهما كان عدد الكتب كبيرا فإنه يمكن دائما الشبذ الفحال وبطريقة لا بأس بها، وذلك يأخذ الكتاب من نهاية كعبه والذريت عليه بصبر (والبأصدقاء، لا تخفوا ما تكتبون في للكتاب). لكن عسكر القيصير أخفوا، فقد مات تشاداييف، وتم الاحتفاظ بمكتبته حتى ثورة أكتوبر وغاست بها الأوراق المتفرقة التي لا يعرفها أحد، إلى أن تم اكتشافها والبحث فيها، ودراسها في الصفريات، وفي النهاية تم إصلاحها للنشر في الثلاثينيات براسة شاخوفسكى، لكن شاخوفسكى تم إيداعه المعتقل بلا رحمة، أما مخطوطات تشاداييف فهي محفوظة في سرية حتى يومنا هذا في متحف بوشكين لأنه لم يسمح بنشرها بسبب..... رجيمتها! وهكذا سول تشاداييف رقما قياسيا، فقد أسدل الصمت على الكاتب الروسي لمدة مائة وعشرة أعوام بعد موته، وما كتبه ظل كما كتبه.

ثم مضى الزمن إلى مزيد من الحرية، ولم يعد ما يكتبه الكتاب الروس حبيس الأراج، بل كانوا يشترن ما يريدون (كان النقاد والكتاب الاجتماعيون هم فقط الذين يشترن تصبيرات إزوب (لغة الشفرة) ثم سرعان ما أخفوا يشكون كتاباتهم بدينها، وكانوا يكتبون في حرية، ويحركون البناء الحكومي كله في حرية إلى الدرجة التي نما فيها من الأدب الروسى كل ذلك الشباب الذي مقت القيصير والسكر واتجه إلى الثورة وصنعها.

ترجمة :

مكارم الفمري

ذات خلق متحسح، ثم دفنت الزجاجة أسفل
بستان مزلنى، وقبل بداية عام ١٩٥٤ رحلت
إلى حلفند كى أموت هناك.

غير أننى لم أمت رغم الورم الحاد
الخبث للدور، والمتروك بلا أمل تلك كانت
معجزة إلهية، ومن غير الممكن فهمها
بطريقة مغايرة على أية حال. إن كل الحياة
التي عادت إلنى منذ ذلك الحين ليست ملكا
لى بالمعنى الكامل، فبدائلها يكمن هدف
آخر. وكتبت مؤلفى جمهورية الكك فى ذلك
الربيع فى كوكه ثوركه، وأنا فى غمرة
السادة، متعشأ، ولما لأن الحياة عادت إلى
(خالجنى هذا الشعور ربما لمانين أو ثلاثة)،
ولم أحارب حفظ هذا العمل، لقد كان أول
شء عرفت معه السعادة، فلم أحرقه قطعا
وراء مقبض، أكاد أصرفه عن ظهر قلب،
للبدايه لم تباد ما دلت البدايه لم تكتب،
وتسخر من المسرحية كلها للتر، وتعيد كتابتها
من صيفه إلى صيفه، ثم تعنها مرة أخرى،
وتعيد كتابتها، لقد كشفت لى نكولات
إيشانوفيتش ترويوف الطريق إلى ذلك
(النظر الملحق الخامس):

(١) كيف تصافط على صيغ الكتابة،
والصيغة النهائية، ثم صرت بعد ذلك أسك
بنفسى بناصية المعرفة الجديدة، نطمت
بنفسى مداعة العلامات البهيدة والقرية،
حيث أرواى كلها جاهزة، وحين أكون فى
لعمل من غير الممكن أن تصيح فى متناول
بد لا السارق المغامره، ولا تفخيش المنى
السطحى. وفضلا عن ثلاثين ساعة من
العمل فى المدرسة، والإشراف المدرسى،
والعمل بمفردى فى أعمال المطبع (لم أستطع
الزواج بسبب سرية كتاباتى) وفضلا عن
الكتابة السريه كان من الضرورى أيضا أن
اتطم حرفة إخفاء ما أكتبه.

وامتدت مهنة أخرى وراء المهنة الواحدة
ألا وهى أن أصعب بنفسى ميكروفيلما
لمخطوطات الكتب (بدون مصباح كهربائى
واحد أسلأ الشمس بأن أقتنص تراكم
الحساب) أما أفلام الميكروفيلم فمكن فيما
بعد تشبيهاها فى أشغلة الكتب بمطروفين
جهازين أن ترسل إلى الولايات المتحدة
الأمريكية إلى مزرعة الكسندرا لوفونا
تولستاي، فلم أكن أعرف أمدا غيرها فى
الغرب، وكتبت ولتقا من أن ابنة تولستوى أن
يخلص من المساعدة.

وصوف يستوعبه من سيريل إليه بسيل غير
مرضى. واستلمت للصمت المؤبد مملما
استسلمت لعدم إمكانية تحرير قديمى من
وطأة الحياة المؤبد. وكنت أنتهى من كتابة
عمل ترو الآخر تارة فى مصكر الاعتقال،
وتارة فى السفى، وتارة أخرى بعد إعادة
الاعتبار إلى اسمى، وحدثت أولا بالتصادم، ثم
المسرحيات، ثم اللتر، وكنت أتوق إلى شء
واحد فقط، ألا وهو كيفية الحفاظ على هذه
الأعمال فى سرية، والمحافظة معها على
نفسى.

ومن أجل هذا حفظت آلاف الأبيات عن
ظهر قلب فى مصكر الاعتقال، ومن أجل
هذا ابتكرت سجة لها نظام العروش.

وعند نهاية فترة الاعتقال كنت أعتمد
على قوة الذاكرة فأخذت أكتب للديالوج فى
اللتر ثم أحفظه، وكانت الذاكرة يستوعب!
ومضى الحال، لكن الوقت كان ينفق أكثر
وأكثر على المراجعة الشهرية لكل حجم لقادة
المحفوظة، كان ينفق أسبوعا تقريبا فى
الشهر.

وهنا بدأ السفى، ويظهر للثوى فى بداية
فترة السفى سروج مرض السرطان، وفى
خريف عام ١٩٥٣ بدا كعسا لو أننى أعيش
آخر شهر لى، وفى ديسمبر أكد الأطباء
والشباب فى المصكر أن ما تبقى لى فى
الحياة أن يتجاوز ثلاثة أسابيع.

وخيم على خطر لطفاه ما حفظته فى
الذاكرة. كانت لحظة مرعبة فى حياتى،
الموت على عتبة نصرى من المعتقل،
وهلاك كل مكتبه وكل مغزى حياتى التى
عشتها حتى تلك الأونة. لم أكن أستطيع فى
ظروف الرقابة السوفيتيه على البريد أن
أصرخ على أمد فى الخارج، وأنادى وأقول
له تعالى، خذ كتاباتى وأتخذها! أجل وإن
تنادى على شخص غريب، فالأصدقاء فى
مصكرات الاعتقال، وأمى فواتى، وزوجتى
لم تتخطرنى وتزوجت من آخر.

ولم يكن هناك مسر من العمل فى
المدرسة فى الأسابيع الأخيرة السبقية التى
وعدتى بها الأطباء، وكان الأرق يتناهى فى
الأمسوات والليالى بسبب الألم، وكنت أسرع
فى الكتابة بخط دقيق جدا، ثم أقوم بلف
بضعة أوراق لدخل أنايبى، أما الأنايبى
فكتبت أضعها داخل زجاجة شمباتا فارغة

لكن الأدب تعلم بعد أن أجاز عتبة
الذرات التى أثمرها، إذ أن يجد نفسه فى
عالم كروى براق، بل أسأل سلف مكتنى،
بون حواله صنية، تزداد اكتنازا، وسرعان ما
لجون الكتاب السوفيتى أنه من غير المصور
لكل كتاب بالسرور من الرقابة، ثم تهبوا بعد
ما يقرب من عشر سنوات أن أجز المؤلف
على الكتاب قد يكون بالزج به وراء قضبان
السجن أو الأسلاك الشائكة. ومن جديد صار
الكتاب يخبئون ما يتكبرون لأنهم لم يأسوا
حتى النهاية من رؤية كتبهم منشورة فى
هوانهم.

كنت لا أنهم الكثير قبل امتعالي،
وانجذبت إلى الأدب بلا وعى، غير مدركه
جيدا لم يلمنى هذا، ولم يلزم الأدب. لقد
كنت أروح فقط تحت وطأة الصنوبر على
موضوعات لضره من أجل قصصى، وإنه
لمن دواعى الغروب التفكير فى أن كتاب كان
من الممكن أن يكون لو أنهم لم يحتفلوا.

ومنذ امتعالي، وعلى امتداد قرابة عامين
من حياة السجن فى المعتقل، حين كانت
الموضوعات تنوء أسلأ الصدر لتلقنها مثل
النسمة، وفهمت أن كل ماقرأه العين لا يقبل
للجدال: ليس فقط أن ينشر أحد مؤلفاتى، بل
وقد يكلفنى سطر واحد رصاصة فى الصدر،
وانفرطت فى قدر الكتابة بلا إرتياب، وبلا
تردد، أردت فقط أن أكتب كى لا يمسى كل
هذا، وكى بمسرى فى وقت من الأوقات
معروفا للخلق، أما أن تنشر أعمالى فى
حياتى فلم يكن عدلى أدنى تصور بهل هذا،
وما كان يبدى أن يكون بالمسرح حلم مثل
هذا بأن تنشر أعمالى فى حياتى.

وتخلصت من العلم، وفى المقابل كانت
هذه قوة فى أن عملى لن يذهب هباء، وفى
لنه سيؤهل الرموس التى سوجهه إليها،

حين تقرأ - صيبا - عن الجبهة، أو عن المخبرين في النشاط السري، فإنك تتعامل من أين تتأتى للناس مثل هذه الشجاعة والمجازفة، لقد كان يجرى لي أنني سأسمع أبداً، هكذا كنت أفكر في الستالينيديات في الملاحظة (Im Westen nichts neues) ولكن حين وجدت نفسي في الجبهة صرت على ثقة بأن كل شيء أوهن بكثير وتمتد عليه بالتدرج أما حين يوصف فإنه أكثر رعباً مما هو عليه.

إنك إذا اخترطت في العمل السري من خير خطي بالقرب من الصباح الأحمر والألوان السوداء، وتطلعت بقسم ما، أو وقتت بالدم، فإن ذلك بالطبع شيء يجرى الرعب بشدة، أما بالنسبة للشخص الذي أقصى من مدد عن نمط الحياة المالية، ولا يملك قاعدة (ولا توجد لديه رغبة) في بناء حياة خارجية بالنسبة لذلك الشخص هناك عائق خلف عائق، ودفن خلف دفن، تتصرف على شخص ما، ومن خلاله شيء ما، هناك جملة اصطلاحية لكثيرها في خطاب أو لذي الكلام، هناك، اسم مستعار، وهناك سلسلة من عدة أشخاص؛ تستيقظ ذات مرة صباحاً فإذا بك يا إلهي قد صرت كاتباً سرياً منذ مدة.

إنه لمن المولم حقاً أن يتحدث عليك أن تنحصر إلى النشاط السري ليس من أجل الثورة، بل من أجل الأدب الثقي البسيط.

ومضت السنوات وكنت قد تعذرت من المنفى، وانتقلت إلى وسط روسيا، وعادت إلى زوجتي، وأعيد الاعتجار إلى اسمي، وانتقلت إلى الحياة العادية الراضية في اعتدال، النافذة، الخائنة. وكنت قد اعتدت كذلك على طاعتها الأدبية السرية مثلما اعتدت على الجانب الظاهري لها وهو على المدرسي. وكانت ترواجي حتى الأسئلة: ما هي النسخة المصورة التي أنني عندما في العمل، وما هو الوقت الذي يجب أن أتأكد فيه من إنجاز العمل، ما هو عدد النسخ التي يمكن طباعتها، وما هو حجم الصفحة، كيف تضغط الأسطر، ما هي للطابعة التي يطمح عليها العمل، وإلى أين ترسل بعد ذلك؟ كل هذه الموضوعات لم تكن تحسم من قبل كاتب ينقش بدون تردد ويكتفي بإنهاء العمل والتمتع بالنظر إليه ثم تركه، بل انطلاقاً من

العصابات المتوترة للكتاب السري الذي يعين عليه التفكير في مكان يحفظ به العمل، وفي الشيء الذي يمكنه أن ينقله فيه، وما هي وسيلة الحفظ الجديدة التي يلزم التفكير فيها حين يتم أكثر وأكثر حجم المكتوب وما أعيد طباعته؟

وهنا أغثتني عوالم الصافيتان خطي الدقيق الذي يشبه بذور البصل، والورق الدقيق إذا وقعت في إحضار من مرسوك، ثم الإبادة الكاملة (الحرق دائماً وحسب) لكل السموات، والغطاء، والنسخ الموجودة بينها. أكتب سطرًا مكتنزة (لا أتراك فاصلاً واحد ثم بعد كتابة السطر كنت فوق ذلك أقصى وأقرب بيدي للكلمات المرافسة) وأنسخ على الجانبين بدون هوامش، ثم بعد الانتهاء من إعادة النسخ أحرق مسودات المستوطنة وصورة النسخ فقد كنت أعتبر النار الشيء الوحيد الموثوق به منذ خطواتي الأدبية في مصير الاعتقال، وقد سرت على هذا النظام في كتابه روليني، في الدائرة الأولى، وقصة (ش ٨٥٤) وسيداريو والذبابات تعرف الحقيقة، ولأتمت هذا عن كتاباتي المبكرة، (لقد أسفت على تدمير أصل السيداريو لدرجة المروع فقد كتبه على نحو خاص) ولكن تحتم على إحرقة في أسيرة قطة، وقد هون الأمر على وجود مودة للتلف في شفتي في ديزان، ذلك لأن المرق في المحرقه المركزية كان أمراً مثورياً للإزعاج لقد كنت فخوراً باستعجابي لدروس (إيزرو، ٧)، وقد فكرت في حفظ مولاتي في ديزان في جهاز الهوك أب، فقد حطرت بدخله على تجديف، أما الجهاز نفسه قد كان ثقيل الوزن بدرجة أن تكشف معه زيادة في الوزن، واستخدمت غطاء الخزنة الطوى وهو صناعة سوفيتية رديئة لتخفية أعلى الجهاز المصنوع من لفتق المزدوج.

كل هذه الاحتياطات كانت بالطبع، من باب الاحتياط، لكن الرب الحارس هو الذي يحرس، ولم يكن من غير المعلوم - تقريباً - من الناحية الإحصائية أن تداخمت لجنة المراسلة الخاصة بجهاز التخبرات (هـ ج ب) رغم كونها معقلاً سابقاً، ذلك لأن المستقلين السياسيين كانوا يعدون بالماليين، ولو حدث ودايموني كان الموت هو أقل شيء ينتظرني في إطار وضعي غير المحسن، وغير الحمي آنذاك.

لقد تعين على أن أقوى من وضع الأمان في نمط حياتي كلها، ففي مدينة ريزان التي انتقلت للعيش بها من فترة غير بعيدة لم يكن لدي محارف ولا استقواء على الإطلاق، ولم أكن أستقبل ضيوفاً بالمثل، أو أذهب لزيارة أحد لأنه كان من المستحيل أن أشرح لأحد أن الإنسان ليست لديه ساعة فراغ واحدة في الشهر، أو في السنة، أو في الأعباد، أو في العطلة. كانت زوجتي تتبع نظاماً صارماً، فقد كانت لاتسمح على الإطلاق للزيرة للضياف بأن تتخلل من لثقتي، أو لنظرة متحمصة بأن تفلذ إليهما. وكنت أقدر هذا بشدة. وكنت لا أظهر أي اهتمامات متسعة في العمل بين زملاء العمل، وكنت أصبر دائماً عن غريزي عن الألب (كان للنشاط الأدبي المعادي يعتبر لي مخلباً أيضاً بسبب قضية التفتيش، وبسبب هذه القضية الغافلة سواء سكنت للحرية أو لم أسكن كان يمكن للعلاء مراقبي وفي النهاية كنت أرطم في كل خطوة في حياتي بحسرة، وخطاة، وحماقة وانتهائية الرساء بمختلف السموات، وفي كل المؤامرات، وأحياناً حين كانت تسع لي فرصة لتفكية شيء ما أو للحصول على شيء ما من طريق شكوى صالبة أو اعتراض حاسم، فإني ما كنت أسمح لنفسى بهذا أبداً، بأن أبزج في جانب الاحتجاج، للصراع، أو بأن أكون مرابطاً سوفيتياً مثالياً، أي مطيعاً لكل استبداده وراضياً دائماً بأية حماقة.

أن التكافؤ المنكسة تعفر جذورها عميقاً. لم يكن هذا سهلاً للغاية، فكما لو كان المنفى لم يته، وكما لو كان مصير الاعتقال لم يته، وكما لو كانت نفس الأرقام لاتزال عاقلة بي، والرأس لم يرتفع مطلقاً، والظهر لم يستقم أبداً. لقد كان من الممكن أن يهش كل القمص في كتاب عادي، لكن حتى هذا كان من المستحيل كذلك، ذلك لأن قانون الشعر في أن يكون أعلى من غضبي، وكأن يستعرب الواقع من منظور الأدبية لكي كنت أدفع كل هذه الآثار في سكونية، وكنت أصمم مع ذلك بشكل حسن ومعكم رغم ضلالة الوقت المتبقي للعمل، وحتى بدون هدوء حقيقي.

لقد كنت أشعر بالزرع وأنا أسمع في المذراع إلى بطالة الكتاب اليساريين ذاتي الصوت وهم يتحدثون عن الوسائل الممكنة

لماذا الانواء والتعتت هكذا منذ عام ١٩١٧ ؟
ولكن ما قد صنعت السنوات، وبدأت أميل
إلى الاعتقاد بأننى قد أخطأت فى تصوراتى
للثلاثة كلها.

لقد ظهر أن ميدان الأدب لم يكن عقيبا
بهذا النحو، قسمها أحرقا به كل ما من شأنه
أن يمنح الزاد والندوة لما هو حى فقد نما
الحى رغم ذلك ، وهل يمكن ألا تعترف بهذا
الشيء الذى فى مؤلف «تيركين» ، «وايزركين»
فى ذلك المصالح ، وصور الفلاحين عند
«البيجين» ؟ وكيف لا تعترف بأسماء
شوشكين ، موجافيف ، تندرنايكوف
وبيلوف ، واستقافيف ، وسولوخين أسماء
حية ، وكذلك أسماء مكسيموف ، فلانيموف ؟
ويمكن أن يكون كمال كوف فريا
وممكن أن لو أنه لم يخشى من الأسماء
الرائجة ؟ إننى لأحصى كسل الأسماء
لأن ذلك لا يخشى هذا ، لأنه يوجد أيضا
شعراء شباب يتسمون بالشجاعة ، وصوما فإن
اتحاد الكتاب الذى لم يقبل فى عضديته فى
وقت من الأوقات الشاعرة تسميتنا راعن
الكتاب زامساتين ، وازردي بولجاكوف ،
وتجيب أخصاكوفا ، وباسترناك الذى شمل فى
من النشاط السرى مثل أولئك الذين استولوا
على السبد وبنسوه ، أولئك الذين يجب قلب
مواضعهم ، أما هم أنفسهم فيحتجون طويلا
بالسوط إلى الدرجات الخارجية ، إننى أدهش
وسعد لأننى أخطأت .

فقد أخطأت كذلك فى النبوة الثالثة ، فقد
تبين أن أمثال هؤلاء الأدمياء ، والشعراء ،
والسعداء هم قلة للغاية ، وأنه لو يكون منا
أدب كامل بأية حال ، فقد كانت المكسة
الراقية تمل بطريقة جديدة أكثر مما كنت
أعتقد . وكمن من العقول الناصحة ، وربما
العبقرية قد طويها الأرض بلا أثر ، بلا
نهائيات ، بلا عطاء (أم أنهم أكثر دهاء
ومباراة عدا ؟) وحتى اليوم يكتبون فى
صمت ، ولا يظهرون ، محذرين أن ساعة
المرية لم تأت بعد ؟ من المحتمل ، فلأن
أحد ما تعدت على بى شىء فى قسم النشر منذ
سنة صنت فلاننى ما كنت أصدق ذلك .

لقد كشف الكاتب قانارام شالاموف
عن أرواثة فى الربيع المبكر فقد صدق ما
أعلن عنه فى مؤتمر الحزب العشرين وأطلق
شعاره الأولى المبكرة بوسائل النشر الذاتى

هناك أيضا ، وليس السبب فى عدم وجود
حقل يزعمون به ، بل إنه ما من شىء يمكن
إنشاءه فى هذا الحقل ، فيمجرد انفرطهم فى
دنيا الأدب كان جميعهم : الروائيون
الاجتماعيون ، وكتاب المسرح للحماسيون ،
والشعراء الاجتماعيون وبالإضافة إليهم النقاد
وكتاب المقالات الاجتماعية جميعهم كانوا
يوافقون على كل موضوع وقضية ، ولا
يحدثون عن الحقيقة الرئيسية التى كانت
تيسل إلى أعين الناس بخون الأدب . هذا
القسم بالكف عن قول الحقيقة كان يسمى
لواقعية الاشتراكية ، وحتى شعراء الحب
والشعراء الغنائيين ، لقد تصرف هؤلاء
الشعراء إلى الطبيعة أو إلى الرومانتيكية
البزاقة من أجل الأمان ، وقدرت عليهم جميعا
حالة من التدهور بسبب افتقارهم لشجاعة
التملق إلى الحقيقة الرئيسية .

لقد عشت سنوات النشاط السرى بذلك
الاعتقاد بأننى است الوحيد الذى يحيا معاقا
ومحايلا بهذا النحو ، وأن هناك بضعة
عشرات من أمثالى من الكتاب المنحازين
والغائبين والمتأثرين فى أنحاء روسيا كلها ،
وأن كل واحد منا يكتب وفقا لما يمله الشرف
والشعير عن ذلك الذى يعرفه عن وقتنا ،
وعن حقيقته الرئيسية التى تشكل من
السجون والإعدامات ، ومعسكرات الاعتقال ،
والسفن ، والتى إذا ما تجتبت فإنك لن تكتب
عن الحقيقة الرئيسية . لقد كان أمثالنا من
الكتاب بضعة عشرات ، وكان الجميع يتلقى
بصعوبة ، وحتى وقت معين كنا لا نستطيع
أن نظهر حتى لبعض بأية حال . ولكن ما قد
أتى الوقت الذى تبرز فيه جميعا من عمق
البحر مرة واحدة مثل العملاقة الثلاثة
واللاتين .

ثمة اعتقاد ثالث بأن هذا هو رمز ما بعد
الصوت وأن كتبنا فقط هى التى ستبقى كتبنا
التي بقيت بفضل وفاء ودهاء الأصدقاء
وليسأت أسيادنا لأننا أنفسنا سوف نضوت قبل
ذلك أنفسنا . وكنت لا أزال لا أصدق أن
الأدب يستطيع أن يبحث للزلازل ويبدأه فى
الصمت (رغم أن التاريخ الروسى قد أوضح
لنا هذا) وكنت أعتقد أن الصمت سوف يرتد
ويصلح لأسباب أخرى . وهكذا سيظهر
صدع ، ثق للمرية ، وسيحرك للتو أبننا
السرى إلى هناك ، ليشرح للعقول الضالعة
والشعوية لماذا تبين أن يحدث كل هذا حصا ،

للتركز فى بداية العمل ، وعن ضرورة إقصاء
شئى للعراق ، وضرورة إحاطة للكاتب بأشياء
تبحث على الإثارة . أما أنا فقد تعلمت فى
معسكر الاعتقال أن أكتب وأطوى ما أكتب
أثناء سرى فى الطوابير تحت الحراسة ، وفى
السيل الصنعي ، وفى ورشة المسبكرات
للمعدنية وفى الخشبية التى تملن . لقد تعلمت
على الكتابة بصورة طبيعية فى كل مكان
مظنا تعود الجدى أن يفر حين يجلس بالكاد
على الأرض ، ومضيا بى للكتب شعر الجدى
فى الصنعي بدلا من المدفلة ، ورغم أننى
الآن أطلق قانون انقباض وانفراج الروح
الإنسانية ، فقد بات من الصعب إرضائى ، فقد
كان يوقنى المذباح ، والأحاديث ، وكذلك
الهدير المستمر لسبارات الشئ التى تتروى
على نافلتى فى مدينة «دوزان» ، وتعلمت بعد
جهد طرية كتابة السبادير للشمعما غير
المعروفة بالنسبة لى ، فما أن كانت تلوح
ساعة أو ساعة فراغ على التوالى كنت أكتب
أو كان الله يباهتنى بالأزمات الإبداعية
ونوبات اليأس والغم .

كنت أمثل مزاجا راسخا ، سعيدا ، مبهجا
خلال كل تلك السنوات من الكتابة السرية :
خمس سنوات فى معسكر الاعتقال قبل
مرضى ، وسبع سنوات من السفى والصعوبة
الحياة الذاتية ، بعد شغالى المدهش . إن الأدب
الذى كان قائما زائفاً بمجالاته العشر
السميكة ، وهورديته الأدبيين ، والمجموعات
القصصية التى لا حصر لها ، وبعض الروايات
والمؤلفات الكاملة ، والجورالز السويدية
والمسلسلات الإذاعية ، كل هذا أدب غير
حقيقى ، ولم أكن أفقد الوقت ، أو أشعر
بالضجر لمتابعيه ، فقد كنت أعرف مسبقا أنه
لا يوجد بها شىء يشقى ، ليس لأنه لم يكن
من الممكن أن تولد المراهب هناك ، ربما
كانت توجد هناك مراهب ، ولكنها ماتت

(سام أيزادات) آنذاك، وقرأتها في صيف عام ١٩٥٦، وارتجفت قليلاً فهاوذاً أخ لي، واحد من الكتائب السريين الذين كنت أعرف عنهم دون أن يساورني شك في ذلك، وكان هناك خيط وودعت أن أكشف له عن نفسي للنور، لكن ظهر أنني أقل ثقة مدو، وعلاوة على ذلك كان الكثير الذي لم يكتب بعده، وكانت الصحة والعمر تسمحان بالصبر، فسمت، وواصلت الكتابة.

لقد أخطأت كذلك في اعتقادي الثالث، فقد بدأت أهرز من هاوية المياه المظلمة في وقت سابق بكثير عما تصورت، ونحن لا نزال على قيد الحياة.

فقد قدر لي أن أعيش حتى بلوغ تلك السحابة ألا وهي أن أظل براسي وأرشف أول أبحار في الجهة المقلدة، لقد كانت الأبحار تتدحرج، أما الجهة فقد بقيت سليمة، لكن الأبحار حين كانت تسقط على الأرض كانت تزهز أعتاب الفتح^(٣)، وكانت تستقبل إما بالابحار، أو بالكرامية، فما من أحد كان يمر هكذا ببساطة.

ثم بعد ذلك، على المكس، تباطأت الأمور وأمطعت مثل ربيع بارد ممتد، وكان التاريخ يعض في دوائر ضيقة وضيقة تقبض كل عتلة على العتق وتخلقه أكثر. وهكذا سار كل شيء على غير الهدى (نعم وهكذا تعين الانتظار) وما من شيء تستطيع أن تتخذه سوى أن تقذف في تلك الجهة بأحر الأبحار، بأحر قواك المبتقية.

نعم، نعم، بالطبع من لا يصرف أن الصلصافة أن تخترق حوائط الأبراج الغرمانية الحديثة.

كنت أكتب وأكتب في سكونية مدة للتي عشر عاماً، ولم أرتب إلا في السنة الثالثة عشرة فقط، كان ذلك في صيف عام ١٩٦٠ حين بدأت أشعر بأنني قد قاضيتي، وأني قد فقدت النور في الفكر والحركة بسبب كثرة الأشياء المكتوبة، وفي إطار الوضع الذي لا مخرج منه تماماً، لقد باتت يقتصلي الهواة في الكتابة السرية.

إن التميز القوي للكتائب السري يمكن في حرية قلمه: فهو لا يحتفظ في مخيلته لا بالرقابة، ولا برؤساء التحرير، ما من شيء يثقف في مراجعته عدا المادة الأدبية، ما من

شيء يحوم من فوقه عدا الحقيقة، ولكن يوجد في وضعه ضرر دائم ألا هو قلة القراء خاصة القراء المثقفين أنبياء، للصارمين. لقد كان عددي قلة من القراء (كان عددي أقل من عشرة قراء، وهم بشكل رئيسي من المثقفين السابقين، وعلاوة على ذلك فلم يتمكن أحد منهم من قراءة كل ما كتبت لأننا نمشي في مدن مختلفة ولا يوجد لدى أحد منهم أيام فائضة، أو موارد فائضة للسفر، أو حجرات فائضة للضيافة.

إن للكتائب السري بتخوير قراءه تبعاً لسمات مغايرة تماماً: للثورية السياسية، والقدرة على الصمت، وهاتان السمتان من اللاندر لا تجاوراً مع الذوق الأدبي المرفه، وهكذا لا يحصل للكتائب السري على النقد الذي للصارم الراعي بالتجاسيات الفنية المعاصرة. إن هذا اللند الراعي - على ما يبدو - وكذلك الربط الطوبوغرافي الراعي للعمل المكتوب بالمضاء الجمالي فهو ضروري جداً، وهو ضروري بالنسبة لكل أديب ولو مرة كل خمس سنوات، أو مرة كل عشر سنوات، وفي هذا الإطار تبرز نصيحة بوشكين «هل أنت راضٍ أيها الفنان للصارم»؟

ورغم أنني متضبط جداً، ولكن ليس لدرجة الكمال، فقد أخذت أكتب في وحدة سماء مدة عشر أو اثني عشر عاماً، وكنت أسبوع لنفسى أشياء دون أن أخطط، فكنت أكتب أحياناً خطباء حاداً للنفية، وأحياناً مقطوعات حماسية، أو وصلة تقليدية رديئة حيث لا أجد رابطة مؤثرة بها أكثر.

ومؤخراً حين أطلقت من النشاط السري خففت من لهجة مؤلفاتي المادة كي تتلام مع العالم الخارجى، لقد خففتها من ذلك الذي لم يتقبله المواطنون من الرواة الأولى، واكتشفت لدهشتي أن تخفيف اللمجة كان من صالح المؤلف، فهو يرقى من تأثيره، وصبرت أكتشف تلك الأساكن التي لم تكن أعتلها من قبل، فكنت أضع طفلاً صغيراً في مكان الطوب الحجازي الكامل، وشعرت منذ احتكاكي الأول مع الوسط الأدبي المتخصص بأنه يجب أن يشتد عودي.

لقد أخطأت في المسرحيات بشكل خاص وذلك بسبب جهلي الكامل، فقد صرت أكتب المسرحيات في المعسكر ثم بعد ذلك في السلك، وكنت أحسب في تصوري

بالمسرحيات التي شامتها في مسرح روستوف الإقليمى وجمده في اللائيكيات، وأني كانت لا تطابق مطلقاً المسرحى تسمى على المعالي آنذاك.. وألني كنت على ثقة بأن الصدق والتجربة الحياتية هما أهم في ثلثي، فإلني لم أقدر جيداً أن الأشكال الفنية معرضة للشيفرة، وأن الذواق في القرن العشرين تتغير بشدة، ولا يمكن أن يعاملها كذلك.. .. والأل بعد جولتي في مسارح موسكو في الستينات (المسارح الآن ليست مسارح مثقفين، وليست حتى مسارح كتاب المسرح، بل مسارح المخرجين بوصفهم المبدعين الوحيدين للمسرحية تقريباً، وبعد هذه الجولة أشعر بالندم لأنني كتبت مسرحيات.

لم أتصن في عام ١٩٦٠ من أن أسمى، وأشرح بالمتضبط كل هذا وأفسره، لكنني أحسنت بالفهم، وبأن القليل الذي كتبتة محط، وصرت أشتعر شيئاً من الانجذاب تجاه الحركة، وما أنه لم يكن من الممكن الحركة، وما من مكان هنا للحركة، لذا صرت أشعر بالاكتمال وسار مشرعي الأدبي للندير والصامت، وغهر المرئي، في طريق مسدود.

كتب تولستوى قبل موته بأنه ليس من الأخلاق عموماً أن ينشر الكاتب مؤلفاته في حياته، وأنه من الضروري فقط العمل على الحفاظ على المؤلفات، أما النشر فلين بعد الموت، ودون أن تحدث عن أن تولستوى كان يصل إلى جميع الأفكار الطيبة فقط بعد خاتمة من الفرجات والآلام، فإن تولستوى قد أخطأ هنا في هذا الرأي بالنسبة للمصور البليطية، فما بالك بالنسبة لعصرنا السريع الإيقاع إن تولستوى يحق في أن الرغبة في النجاش لدى الجمهور نفسه قلم الكاتب، ولكن قد يفد أكثر لفقد أكتاب سنوات طويلة لإمكانية وجود قراء صارمين، معادين ومحبين، وكذلك افتقاده تماماً لإمكانية التأثير بقلمه على الحياة المحيطة، وعلى الشباب للنامي. مثل هذا اليك يمنح الشهادة، لكنه يعنى من المسؤولية تجاه المعاصرة. إن رأى تولستوى يقضه للتصن.

وحشي ذلك الحين كان ما ينشر من الأدب المعاصر يبحث على التشويق ثم صار للتشويق الهواج بالنسبة لي.

الواحد والعشرون لم يكن من الممكن للتنبؤ مطلقاً بذلك الهجوم المفاجئ والجور من ستالين والذي بدأه خروشوف في المؤتمر الثاني والعشرين للحزب والذي لم نتمكن من تفسيره نحن أبناء الأقاليم غير المتعلمين على مجريات الأمور.

غير أنه حدث، وليس سرا مهماً كان في المؤتمر العشرين بل علانية، ولا أنكر أنني قرأت منذ مدة أشياء ممتعة مثل تلك الخطب التي تليت في مؤتمر الحزب الثاني والعشرين.. لقد قرأت هذه الخطب، وقرأتها في المجرة الصغيرة في المنزل الخشبي المتآكل، حيث كان من الممكن أن تصدق مصداقية التي كتبها عبر سنوات طويلة من عود ثياب مخوص، وكانت حوافر عالي الجبين تتلحرج مثل ستائر كرايس المسرح، وكانت تتسع في تأرجحها فتأرجح وتخترقني: أبل أم نحن بعد، لللحظة السعيدة المهرلة التي طال انتظارها منذ مدة: تلك اللحظة التي يمكن فيها أن أطل برأسي من تحت الماء ؟

لم أكن أجوز على الخطأ فقد كان من المستحيل أن أطل قبل الأوان، ولكن كان من المستحيل كذلك أن أصنع اللطافة النادرة لقد تحدث الكاتب تشاردوفسكي بشكل جيد في المؤتمر الثاني والعشرين للحزب، وكانت نبذة حديثة تفيد بأنه من الممكن للكتابة بشجاعة أكثر حرية أكثر من مدة أما نحن فلا نستفيد بالفرصة، وكذلك بنبرة أنه لا يوجد لدى مجلة (نولي مير) (العالم الجديد) موضوعات أكثر شجاعة، وأكثر حدة كان الممكن أن تنشر.

لم أكن أميز تشاردوفسكي - بهال - في فترة كتابته لـ «مراقبي» عن المجموع العام للشعراء الذين يخدمون مجرمة الكتب، ولم أكن أعرف قصائد منفردة رائعة له، فلم أطر على هذه التقصائد حين كنت أطلع في المنفى في عام ١٩٥٤ مؤلفاته في جزيرتين، لكنني كنت أعتبر مؤلفه (فاسيلي تيوركين، منذ فترة وجودي في المنفى مؤلفاً مدهشاً ناجحاً، فلقد بفضاء فترة طويلة على ظهور أول مؤلفات صانقة عن الحرب (منذ دخاندق، نيكرايوسف لم يلج في كتابة هذه المؤلفات كخسرون من الكتاب، وربما تمكن من ذلك حوالي نصف دسنة)، وفي

حقيقية لأسرة موسكوفية ولم أخالف ضميري في أي مكان، وكذبت جميع الأفكار بمنتهى الإخلاص بطريقة محببة كذلك، ورفضت من أول فصل في المسرحية أن أرى الرقابة: فلماذا لم أنجح في المسرحية؟ أحقاً لم تنجح فقط لأنني لم أسور الواقع الروسي للمحدد (إنني لم أسوره ليس لغرض التلميح على الإخلاق، وليس من أجل الكشف عن الشيء، بل من أجل العرض المبسط المتسع الجامع، ولأن الحديث عن الغرب المشيع أكثر مصداقية من الحديث عدا) ولكن ألم يحتتم صناع اللغة الروسية بدون الحديث عن الحرية الروسية؟ غير أن الآخرين يكتبون بهذه الطريقة التي تنفذ إلى الهوية القومية واللغة ويحصلون على العمل، فلماذا لم يحدث معي هذا؟ هذا يعني أنه من المستحيل عمل خطوة ونصف بطريقة مجردة، وعمل الباقي بطريقة محددة.

ثم قمت بمحاولة أخرى في عام ١٩٦١، ولكنني غير واثقة تماماً، لم أكن أعرف لماذا هذه المحاولة، ولم تكن عديدة فكرة عن ذلك، لقد أخذت بمسألة مؤلفي (ش ٨٥٤) وأعددت نسخة بشكل ميسر، فأسقطت أكثر المواقف والآراء حدة وكتبت قصة استغلال الأميركيين في سيباستوبل بتقديم صورة مصطنعة للرفاهية في عام ١٩٤٥. وأخذت فقط ذلك لأمر ماء ووضعت القصة، وضعتها بشكل صريح، وبدون أن أخفيها، لقد كانت تلك حالة من التحرر السعيد، فلم أشغل تفكيري بالسكان الذي أخفى فيه العمل الجديد الذي أنجزته، بل احتفظت به بمسألة في درج المكتب، وهي سعادة لا يقدرها الكتاب حق التقدير، فانا لم أكن أرقد أبدا ليلة واحدة دون أن أتفكر في كل شيء مخبأ، وما هو التصرف فيما أو قرعوا بابي ليلا.

لقد تجبت من للتدابير السرية فقد كانت تكنني وجهاً في الرأس أكثر من الكتابة نفسها، ولم يكن من المتخطر أي انتراج من أي جانب، ولم يكن المتراج الفكري الذي كنت أسمع دائماً عبر التضييق يعرف شيئاً عن التطورات الجيولوجية المصممة والاصطناعات التي كان يتحين أن ترتد بصورة على السطح. لم أكن أبداً أعرف شيئاً، ولم أكن أتوقع شيئاً ساراً، وشرعت في إخراج جديد وزائدة نسخ لعملي «النادرة»، وبعد انقضاء المؤتمر المبهذل للحزب وهو المؤتمر

وظهرت منكرات إيريديجورج، وباستوفسكي، فأرسلت إلى هيئة التحرير دراسة نقدية حادة، لكن أحداً لم يقبلها بالطبع لأن اسمي لم يكن معروفاً لأحد، لقد بدت هذه الدراسة من الناحية الشكلية موجهة ضد أدب الذكريات صموءل، لكنها في الحقيقة كانت بمثابة عذاب موجه إلى الكتاب الذين كانوا شامدين للعصر المظلم الكبير، وما زالوا يحاولون التمسك والإفلات من الإدلاء بشيء جوهري، ويدلون بالمفاتيح، ويحبون أصعبنا بالمرام السلبية كي لا نرى الحقيقة التي هي أبعد من ذلك، فما الذي كان يخشاه هؤلاء الكتاب الأمنون من أصحاب المقامات؟

لقد أخذت أفكر في ذلك الخريف حين كنت ساكناً في جمرى وأشعر بالرهق فكرت في أن أكتب - مع ذلك - شيئاً ما، وأن أظهره للناس على الأقل فيما لو كان من المستحيل نشره، ولو أنه ليس من الضروري إخفاؤه.

وهكذا فكرت في كتابة مسرحية «شمعة في الزرع»، وهي مسرحية مأخوذة من مادة المعاصرة وهذه المادة ليس لها طابع قومي محدد، وهي عن المجتمعات المرافية في السنوات العشر الأخيرة بصرف النظر عن كونها شرقية أو غربية.

إن هذه المسرحية هي أكثر مسرحياتي فضلاً بين كتاباتي، وأكثرها صسوية في الكتابة. وبالأحرى كانت هذه هي المرة الأولى التي شعرت فيها بصعوبة كتابة شيء وطول وقت كتابته، فلو أنه أعدت كتابتها أربع مرات أو خمس فلذلك تستطيع إقصاء مشاهد كاملة واستبدال مشاهد أخرى بها وكل هذا تأليف، ولقد أنفقت عليها جهداً كبيراً وكنت أعتقد أنني أنجزتها ولكنني لم أعمل عليها، وكنت قد استكنت موضوعها عن قصة

سبل الطدلة الدعالية التي صاحبها إطلاقا النار وقصفا القاتل نوح تشاردوفسكى فى كتابية مؤلف خارج الزمن، شعاع، تابع من الشعور الذاتى النادر المدرك للتعبير، وربما حسب الدماعة الريفية العامة (إلى أن أستطيع أن أكف عن النعشة من حماسة الفلاحين مع جبهتهم القاسى، وروبردم الشاق). إن تشاردوفسكى الذى لم يكن يملك حرية قول الحقيقة توقف - مع ذلك - أمام كل أكذوبة عند آخر ملهى، دون أن يتخطى هذا الميصر فى أى مكان ! ولهذا فقد حدثت معجزة، وأنا لا أقول هذا حسب رأى الشخصى، فقد لاحظت جيذا عند جرد البطارية التي خدمت بها فى وقت الحرب ذلك لأنه نظرا لطرف الخدمة الاستطلاعية التي كنا نقوم بها كان لدى الجنود حتى فى الظريف العربى كشير من الوقت للاستماع إلى القراء، وهكذا اختار، وبعث الجنود، الحرب والسلام، وفاسيلى توركين، من بين كثير من الأصنام التي عرضت عليهم.

لم يسمح لى ضيق الوقت بعد ذلك سواء فى معسكر الاعتقال أو المنفى، أو فى فترة عملى بالتدريس والشغاف الأدبى السرى، بقرائة مؤلف - منزل عدد الطريق، أو لى عمل آخر. (قرأت فقط عمله «توركين فى ذلك العالم» فى قوائم عام ١٩٥٦ ذلك لأن مؤلفات النشر الذاتى (سام ايزدات) كانت تعنى بالاحترام والمداية) ولم أكن على علم بأن فصل من «وراء البعد» بعد قد نشر فى «جريدة البراند»، وأن «البولنما» قد حصلت على جائزة لينين فى السنة نفسها. لقد قرأته مؤخرا جانا، أما فصل «هكذا كان هذا» فقد قرأته حين صافحته فى مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد).

لقد شوي هذا الفصل بالشفاعة بالقياى وصالة الرجل الصام فى ذلك الوقت وأذلك وبعد لدى أول دافع بأن أصرخ على تشاردوفسكى شيئا مما كتبه، فهل أعقد العزم على هذا ؟

ومع ذلك فحين كنت أتصالح وأتشن فصل «هكذا كان هذا» قايلت فى قراءة الفصل: «الأب، المتورع، أحقته، إلى جانب عدم أحقيته، ونحن «لدين له بالصر» وكذلك تشبهه ستالين بالفولاذ المسكوى، وقرأت :

وفى كتابنا الذهبى

لا توجد شطرة واحدة، ولا حتى فاصلة «تجوب شرفنا»
أجل، فكل شيء حدث معنا
قد حدث 1

لكم فى ليرة لاصعة جدا هذه : ألا «بحسب الشرف» عام معسكرات الاعتقال الذى أمد لأربعين عاما؟ وكذلك من التعيم الشديد للقول بأن بكل شيء حدث معنا حدث «ما من حذف أو زيادة هنا، ألكذا أيضا يمكن الحديث عن طغى أرواح الفاشية، لا داعى إذن للحديث عن نورينهرج ؟ ماحدث قد حدث ؟ إن الفلسفة عاجزة حاكمها لا تنصب على التاريخ. لقد أمس الشاعر (يقصد تشاردوفسكى) بتقديمه الطريق المرصوف إليه، أنه كان من السيف بالنسبة له أن يرجع إليه.

ولم أكن أصرف هل إذا ما لدخعت من المستنقع ومحدث يدى إليه وقت له أخرج، فهل سأتى لى سخيلى ؟

وكذلك لم أكن أمك حكما خاصا من مجلة «نوفى - مير» وصما كانت شئى به صفحاتها الفرنسية، لقد كانت هذه المجلة لا تختلف كثيرا بالنسبة لى عن بقية المجلات، فقد كانت التباينات التي تراها المجلات السوفيتية بين بعضها تبدو لى نافية، ولا سيما بالنسبة للزيرة التاريخية البعيدة سواء كانت هذه المجلات فى المقدمة أو المؤخرة. لقد كانت كل هذه المجلات تستخدم الاصطلاحات نفسها، القسم نفسه، ونفس الكتابات، نفسها، ولم أكن أقدر على تناول كل هذا ولو بمقطة شأى واحدة.

ولكن: ألم يكن هناك معنى ما لهدير الطبقات أسفل الأرض والذي أطلق فى مؤتمر الحزب الثانى والعشرين ؟ وماذا هنا وجدت قصة «دن ٨٥٤»، «المنقلة» ملاكمة، فليس من المعروف الهدف من القصة، وماذا نوحى ؟ وقررت أن أقدم القصة إلى مجلة «نوفى مير» ولو لم يحدث ذلك لأحدث ما هو أسوأ، كنت سأرسل إلى خارج شريكا للديم عما كان يجرى داخل معسكر الاعتقال باسم مستعار هو ستيهان خليلوف، وكان هذا للشريط معدا بالفلز، ولم أكن أعرف أنه فى أفضل وروبع إذا ما نشر هذا الشريط فى

الغرب وانتبه إليه فإنه ما كان من الممكن أن يحدث تأثير مساو لوحد فى الساحة من حجم ذلك الحادث، لكن شعورى بالفخيان من المأزق الذى كنت على مدى عام أقمضى على نعمة ما.

لم أذهب بنفسى إلى مجلة «نوفى مير» إذ لم تجرؤ قمصاى على أن تقدم مع توقع النشل... كان عصرى آنذاك ثلاثة أربعين عاما، وكنت قد عاليت فى الدنيا ما يكفى من الإغراق الذى لا يدعى أذهب إلى هيئة التحرير مثل شاب مبتدئ فترلى زميلى فى النشون ليوث كويلوف مهمة توصيل مخطوطة المؤلف إلى المجلة، ورغم أن حجم العمل كان ست صفحات إلا أنه كان مكثرا بشكل دقيق، فقد كتبت الصفحات من الريحون بدون فراغ الهوامش، والسطر ملاصق للسطر.

وأعطيت المخطوطة والقلق يستحوذ على، ليس ذلك النلق الذى يساور الكتاب الشباب الصعب للمجد، بل قلق المعتقل القديم الذى أضاءه الضجر، ولويت لديه حيلة فى أن يعطى أثرا لنفسه.

كان ذلك فى بداية نوفمبر عام ١٩٦١، وقد كتبت فى مكتبة عرضية فى ذلك الشهر: «لنى (أعمر كما لو كنت أصدا إلى أعلى فى أرجوحة» شعر بالخوف والهماس فى التفتش ولكن حالتي طيبة).

ولم أكن أصرف الطريق إلى فنادق ميركو، وهنا، انتهزت فرصة قلة لإتمام الناس قبل العيد، وحصلت على سرور للوم فى إحدى الموقوفات.. هنا عشت أيام التردد الأخيرة، حين كان لا يزال ممكنا التوقف والعودة (لقد بقيت ليس من أجل التردد، بل من أجل قراءة «السام ايزدات» (النشر الذاتى) لرواية «هيمنجواى» من تنق الأجراس، التي حصلت عليها مدة ثلاثة أيام، ولم أكن قد قرأت سطورا واحدا من مؤلفات هيمنجواى حتى ذلك الحين.

وجدت الفندق فى حى أوسانكا قريب جدا من المدرسة الثانوية الكنسية حيث نهى أحدت مؤلفى «الدائرة» وبعث بدأت الكتابة جدى فى عام ١٩٤٨ مع أول تجربة لى فى معسكر الاعتقال.. كنت أنقل قراتى لهيمنجواى فى الخارج للجدول قرب ساج المدرسة الذى كان لا يزال يقف مكتفا

آخر، وكنت أفكر ما الذى أعترفه ؟ لقد وقعت
من جديد بين أيديهم .

كيف أمكننى ، دون أن أكون مجبراً على
شئ، أن أقدم على اللوشاية بنفسى . ■

الهوامش :

(١) للصفرتان المشار إليهما هما روايتنا، أرخبيل
جولاج ، و «الجملة الحمراء» .

(٢) لغة «الزيب» : وسيلة مجازية للتعبير عن الأفكار
بمساعدة الإيماءات والإشارات، وقد أخذت تسميتها
عن اسم كاتب الأمولات الإغريق «الزيب» .

(٣) نوع من الأعشاب - حسب المأثور للشعبي -
يمتلك القدرة على التخلص من الأمراض، وفتح
الأماكن المظلمة (المرجمة) .

كنت أجهل الآن على بعد عشرة أمتار
من ذلك المنزل الكائنتى، وتلك الأشجار
الزيقونية الخالدة التى كنت أتشى وأمشى
بين أرجائها فى الصباح والظهيرة والمساء
لمدة ثلاثة أعوام وأنا أحلم بالحرية البعيدة
المشرقة فى سنوات أخرى مشرقة فى بلد
أكثر إشراقاً .

أما الآن فأنتى أسير فى يوم عالم زلق،
فى الطقس السبيل للرجل من شهر نوفمبر،
كنت أسير من الناحية الأخرى للسياج عبر
العمر الذى كانت تخترقه من قبل دوريات
الحراسة وحدها من برج حراسة إلى برج

المحيط للصغير نفسه الذى كان يضم بين
جذباته فى وقت من الأوقات عديداً من أناسنا
البارزين ويطور بجدلنا وأفكارنا .

ف



ترنيمة

فى قداس أبى شبكة*

محمد الشيتورى

برق.. وفى مقتلِك الشجر يلتهب

وعاصيف ويداك النار والذهب

ماكان أبهاك

لولا أنه قدر

يقسو، ويلهو، ويسترصى ويلتخب

ماكان أهداك بالأحلام

لو صدقت أحلام من سكنوا فى الصنوه

واحتجروا

ياغاريس الزنبقات الحمر فى جسد

توحش القهر فى جنبه ولتعب

دعنى أضئ شمعاً فى راحتك

وقد أبكى قليلاً..

ويبكى فى دمي النصيب!

دعنى أباغثك

فالأطيار ناعسة خلف السراج

ومسك الليل ينسكب

وطفلة الصيف نامت فى أريكها

والأرض أهدت مراياها لمن غلبوا

لم يبق غير وجه شبه معتمة

لعالم دبّ فى شرياته الصلب

لخائفين إذا صاح العدو (١)

أتوا ركضاً إلى حصنه العبرى وانتحبوا

لخارجين من التاريخ..

ليس لهم منه سوى أنهم خانوا أو اغتصبوا

أو أنهم حبثوا بالإرث..

وانتهكوا ما ليس تغفره الأديان والتكذب

برق على الأرض، برق فى السماء

وأموأج على مضبات للشرق تصطبأ

وأنت باق على عرش الخلود

وقد تثلثت خلفك الألقاب والرتب

تحكى اغترابك فى الأيام..

ساعة أن شقوا عليك صنادب البحر واغتربوا

وصاعة ارتطمت ريح الجنوب بأرزات الشمال

وقامت فى الرضى الشهب

فدى لعينك بالبنان - قلت -

وفى شمرى لعينيك منى فوق ما طلبوا

إنى حينك فى الليل العظيم

إلى مذابح اللور

إتى بعض ماتهب!

فاملاً كؤوسك، واسق الملهمين

ويكن في الحب أنى تلك الحب يتصب

واستيق ذاتك للأجبال قاطبة

حيث لطيفة أم، والجمال أب

وحيث تلتقي الأديان من أطر الأديان

والنهر صوب النبع يجذب

لبنان.. لبنان..

هل للشوق أجنة إلا إليك

وهل غير الهوى سبب

لبنان..

واغتسلت فانا الجميلة في بحيرة

من جحيم الحقد تضطرب

كانت بساتين ورد

كنت تصق في خيالها، أو تهز النجم أو تكب

ثم استفاقت، كأن لم تستفق أبداً

إلا على الموت والقيان نكرب

واغزوقي الصوت..

هاهم غير ما وعدوا

وهذه قلنا مثلاً كذبوا

سحقاً لهم.. غلوا من بأسهم صنماً

بطوفون عليه حوثاً ذهبوا

داسوا اليهود..

وخانوا الله..

وانتهكوا القدس السماوى..

واغترأوا بما ارتكبوا

واستمرأوا الإثم بعد الإثم

فاحتكموا إلى يهوذا..

وكان الخاسر العرب!

برق هو الموت

بعض الموت يحجب أسرار الوجوه

وبعض منه يلحجب

وكان عصرك مزيق الدين.

وفي عصرى أنا الأزرقان، الصديق والكذب

وكنت تنسخ آيات الزمان

وفي عصرى للتناسخ فى الماضى هو المعجب.

لذا رآك الذى يوماً رآك فلم يبصره..

وانسلت من دربه الحجب

وكان شعرك قوس للرحب

يصف بالأشجار فى غابة الموتى ويحتطب

وكنت شأن الظلم العالمين

إذا انسدت عليهم فتحات للرؤى انسحبوا

برق هو الشعر..

طفل سابع أبداً بين المجرات

مجنون ومكتب

فكيف لى، وأنا الطفل الذى انغrust خطاه فى

الزمل..

أن أتى بما يجب!

* فى صبيحة الأحد ٢٢ يونيو الحالي.. وفى بلدة ثرق مكابل اللبنانية، وقف شعراء خمسة، يمثلون مختلف بقاع الوطن العربي، يترنمون للتصايد هم احتفاء بالذكرى الخمسينية للشاعر الكبير إيليا أبي شكة..

كان الشعراء هم، اللبناني، والعمسي، وشوشة، والفندوري وسعود حقل.. وكان لمة حضور كبير يقفهم رئيس الجمهورية اللبنانية، وكانت هذه هى السيدة للفندوري.

منشآت

بدر توشيق

تستلم أخية الموتى القدماء
وصناديق الموتى المنتظرين
وقد اصطلت بأنافتها
فى الحانوت،
لم لا يضعرن اللحن عليها
مثل الطعام والشراب والكساء!

فى النوم..
أحكمت قبضتى على الفراغ
ظلتنه الصحيان،
وعندما صحت
عرفت أن الوقت لن يطول
وأن وجه الزمن الجميل
بستان ورد فائق الألوان
نصعد فى مداره الأصيل
إلى منازل الذبول! ■

فى سنوات الشجن الحارق
تزوجت شمس الحقائق
سميت كل حديقة أسما
أودعت كل شجيرة طفلا
وأنتظرت روى مطر الصيف
حتى يتجانس جسدى للمارق!

وأنا طفل ..
قالوا - تخويفا - إن الشيطان
يتجول فى برد الليل الحالك
وكذلك ..
فى أوج الشمس الماتية،
فلماذا يحل فى شيخوخة أيامى
أن أتجول فى الليل الحالك
وأجوب للساحات
فى الشمس المنتهية ؟

ذاكرتى ..

البراري

محمد سليمان

(١)

جرائد الصباح لا تخمسي ولما ليس مائي

حرانا إنك

وأستطيع السير في الظلام

والوقوف

أستطيع النوم فوق دكة المقهى

أو دفن أسدقالي

هل شبها في الدوم غائبين بي؟

ملايبي لا تشبه الكفن

وغرفتي في المطابق الطوي

ليست البراري بعيدة جدا

أظنها في الدرج أو على السرير خلف جبلي

أو تحت هذا الجلد

هل تسب نجمة لأنها علت

ويمدح الموتى لأنهم ماتوا؟

لا وجه لي هنا

لا وجه لي في البحر أو على الجدار

كالزجاج أصبح الكلام بارداً وطارداً

فكلموا اليمين باليمين

والعصا باليد

والهواء بالهواء

لم يعد مؤملاً للزئمة الصباح هذا الشجر العاري

ولم تعد بالسر غاية تتيه

جسدي لم تشبه الأنثى

ولم يلته الحب.. جسدي

والسكم الصبوتي

هل سيدفع الهواء في السماء شباكى

مبشراً بالحرب

من هنا مر الجنود كالنهار خلف موتهم

وأنهموا الحملان عند حافة المجرى

لأنها الحملان

من هنا تدافع الغزاة صوب البحر

بالخيال رؤوا الهواء مرة

وبالخيال.. يستحيون مدناً من كتب التاريخ

إن أقول أشبه الغزاة عندما

أكرم في الصباح من نومي

وان أقول الريح تمشق القديم

سُنى خلقي

والمرأة التي لم يُقصها الغبار

هل تُشيع أُننى ألوثُ الهواء بالعوام

كل ليلة

وأُننى أريد أن أصير واحداً غيرى؟

(٢)

أظننى استحق وساماً أو قلادة ما

هل فكر أحدكم بمنحى غرفة على النهر

أستقبل الهواء فيها؟

بعضكم وظننى خائناً

ويقعد على سلم المقهى مدججاً بالمسى

ألاُننى قتل الجاحظ لا يشبه القطار

والمتنبي لم يعد حصاناً؟

صعب ذلك الخلاه وصعب حلك دم بأخر

لن أقول السفر مهنة للنهر وأختر ساقى

مدن خلقي

تركها هناك لكنها جاءت

مدن بحاسة الشم

لم يكن فى المقاهى رائت ويدمان

ولا الميسيبى

ولا صاحبُ العوام

كان مشغولاً بعد نَقوده

وكتابة قصائد لا يقول فيها

أمريكا دولاران وسبعة وعشرون سنتاً

أمريكا معنى تصيرين إنسانية

أمريكا ميكنتك أكثر مما أطلق

أمريكا اذهبى وضاجى نفسك بقذيلتك

الذرية؛

اكتبوا

لم أجد سوى الهواء وبشرى

يخطلون أحيانا

ويحلمون بجواز لا يستحقونها أيمناً

لم تزل تمطر

ولم يزل يغسلُ البهوت هذا الرجل

هل يعرف للقاهرة فى صوتهِ بحة تشبه

الهرم وموسيقاه محشوة بالصندف

والمرجعات

اكتبوا: كل مدينة أنثى

لتعرفها عليك أن تدخل

الحجر ليس حجراً

واللواقد لوست معارض لتماثيل

نصفية تطل..

أهوى للندن مَسْؤلة كَالنساءِ ومذهونة كَالنساءِ

لم تزل تمطر

ولم تزل تغسل الوجوه

لا أحد يهتف رُخى

ولا أحد يركض عرياناً فى البهو

أفكرُ بإعطاء السماء عذارين أهلى

أفكر بحسْرِ على البحرِ وأُخر على المحيطِ

لم أجدُ لأصبحَ نهرًا

ولم أجدُ لئُصِرَ الفرائدُ للأسدِ أنْ يأكلَ

وللريحِ أنْ تُفشيَ الصراخَ

اكتبوا

فى البرارى مدنٌ لا تُفسدُ أحدًا

هاجرت فى السراويلِ والقمصِ

وشتاتم المهاجرين

مدنٌ تشبه ولا تشبه

تاريخها أت

ونورها ليس حدًا.

(٣)

الردء مدافع

والبرق صبىٌ يلهو بمفاتيح النورِ.

اثنان سينسجيان من النافذة.. أنا والريحُ

اثنان سينجهان إلى الأذغالِ

على الأشجار طيور تعوى

مطرٌ أبيض

مطرٌ.. وفراشاتٌ

هل سيهبُ الصيفُ من الأعماقِ؟

اللؤلؤ هوى

وابتلُ هواء الغرفةِ

فى الطرقات سماء سوف تنامُ

وفى مخفئتى شمسٍ لن تأخذها جوليا

هل سدنُّ اللآلئ على غدا؟

سأكون كريمةً وأفكر بالغاياتِ

كريمةً وأناويلها المعطفَ

والقيمةَ

وهذا الهوى

وقد آخذها للصحراء الكبرى

لأرى المشييينَ

وتعرفُ أن الله يحبُ البيضَ

وأنى مثل جميع المغلوبينَ

أحب الشعر الأصفر

والعينين الزرقاوينِ

لجوليا ثدى أصغرُ من ثديّ أمي

وخفى تشبه مطرًا

سوف تطير غداً بالباس لكى تغزىنى

سوف تطير غداً بالباسِ

وسوف تقارنُ بالقاهرة امرأةً فى التسعينَ

وتضحك وهى تهامسُ فى المرأةِ

امرأة أخرى

(٤)

إذا

لم تكن الشوارع مرصوفةً بالذهب ولا الشجرُ

مُقلًا بالدولارات للشوارع كانت شوارعُ

والدور حورا

إننا

لم يكونوا آلهة مزارعو أنوار
ولم يذمونا الكلام صعب ذلك الخلاء وصعب
حكك دم بأخر أكرركى تعرف جوليا أن
لكل عاشق كعباً وأن الذهب لا يشبه
الرصاص وأن الرحيمين ليسوا دائماً مداخلين
أكرركى تعرف أن سماء عالية لا تعنى
سوى الجحيم وأن الماء إن سال شفى
وإن صار مرضاً
جوليا لا تشبه نفرتنى
ولا القروية التى اسمها زيتب
ولا الجارة التى تشيخ فى الغرفة
جوليا تهب كى تأخذ جسدها كنزها
وسرنها كالحبيل
هل يفكر أحكم بالة للنقود؟
جوليا تمنحك وتبكي
وجوليا لها شعر أحمر وأصفر
ولديان مغويان

لم تزل تمطر

ولم تزل تفصل البيوت

هل تعرف السماء أن الأحد عطلة رسمية

لم أكن مخلصاً

ولا طينياً كحجارة الرصيف الحجر هو

المواطن الصالح الحجر والجثة

فلا تشبهوا شارعاً بهى ولا حائطاً

أنا سليمان لا أكثر سليمان الذى تزوج

البدنية اسمها القاهرة لأنها مريحة

وتجيد صب الشاى والأذى

لم بعد قادراً على دخول المقهى

لأن الأنبياء فى الشوارع يطلقون النار

لم تزل تضرر

ولم تزل تسجن الطيور لا أرى القلمة

ولا الهيروغليفيين جبل ولا يشبه الجبل

وماء ولا يشبه النيل

هل تشبه القاهرة هذه المدينة؟ ■

* مقاطع من قصيدة طويلة بالعنوان نفسه.

١٩٧٧*

رفعت سلام

عاصفة مارة في الشوارع والحارات الكائبة.
ابتعدوا عن طريقى الهمجى . ابتعدوا.
لا وقت للهوى . لا وقت .

ما الذى يحترق ؟
وطن .. أم ورق ؟
عشق أم شق ؟

سيدة المدائن تكشر عن أنيابها . الإنكشارية يهرون
إلى الجحور . دخان يسقف الغصاء . وجسد شاسع
يلتفض . حارات تخلع جلابيبها المرققة ، تخرج عارية .
ما الذى يخبى ؟ هل نضع من الأوهام المورقة رغبنا
مورقا ، أيها القتاتلون ؟ . هاتوا المديح والتماليع وكرات
اللفظ المشطبة . أيها الأجاج الملون الذى يشد الحجر من
القبضة المشرعة . أيها التفافات الفاتنة التى تراود
الحريق . ليس الرغيف قمرا ، بل كرة من لهب . وطن
من متبايع ، أم قبلة موقوتة ؟ رجوازية بيروقراطية ، أم
بونابرتية ، أم طفيلية ؟ . ثعالب من ورق . والملهى يرتجل
رقصة الحريق . تراب يحسى النوىسكى ، فيلدنج ، برمى
ورقة الثوت . لمن الوطن ؟ . ألف مكدنة تصم أذانها .
ذئاب تنهش الأطفال .

بقلزة واحدة ، أصبر الماء إلى الوادى المقدس ، خاويا
من الرصاص والحديد والنجوم المينة على الكفين .
إلى الدراج المباح للجنون والخزعبلات الجميلة .
أرضى المحررة ، فوقها علمى يحلق بسبعة ألوان
وأمرأة عارية ،
ملهوفة تكتظر .
إنها ، وإليها .

ذراعى جناحان ، وذيلى جناء ، وريشى لغة قزحية .
هل يسمع اللصماء لى ؟

أرغيف فوق المدائن المجهولة وغابات السافانا . فوق
القباب والمولخيز .
فوق للقبائل الاسرائيلية ، وطيور البطريق .
أرغيف . ظلى يتقاذز على الجغرافيا .
ولما تقول للقمحية لى : أحبك ، يكرس جناحى في
الميناء البحرى .

لا وقت للهوى .

لَا تَقْرَبُوا. لَا تَطْلُفُونِي.

تَحْتِي، الْأَرْضُ هَرَوْلَةً سَرِيَّةً، وَأَيْنِ الْأَيْمِ، أَسَمَّهَا
قَلِيلًا، وَأَرْقَبَ لَحْمَرًا بَانِمًا. أَصْبَرَهَا - بِخُطْوَةٍ وَاحِدَةٍ -
إِلَى الْوَكْرِ، أَسْنِيءَ فِيهِ جَسَدِي بِطَلَقَتَيْنِ أَوْ ثَلَاثٍ، كُلُّ
لَيْلَةٍ. أَصَوْنَتُهُ، وَأَمْنَتِي.

فِي الصَّبَاحِ، تَقُولُ لِي: مَنْ أَنْتَ؟

مَدِينَةٌ فَاضِلَةٌ مِنْ رِبْقٍ وَقَصَائِدَ وَرِصَاصٍ الْمَطْبَعَةِ
(لِلْمَدَنِ الْمَجَرِيَّةِ مُوسَدَةُ الْأَبْوَابِ، حِرَاسَهَا مَدْجُجُونَ).
شَمْسٌ صَغِيرَةٌ بِحَجْمِ الْكَفِّ، هَلْ تَكْلِي لِإِضَاءَةِ الْكَوْنِ؟
قُلْتُ: شَمْسُ الْعَرَاغِينَ وَالْأَنْبِيَاءِ الْمَرْجُومِينَ، أَوْ دِلْكُ يَزْدُنْ
فَوْقَ الْأَطْلَالِ وَالظُّلُمَاتِ (لَا نَتَنَظَّرُ فَجْرًا). لَصَبَاحُ يَأْتِي
إِلَى الْبَهَالِ. هُمَا فِي الْخِيَالِ، فِي الْخِيَالِ).

أَعِيثُ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا. كَيْفَ تَتَسَمَّعُ لِي؟

بِقَفْزَةٍ، أَصْبَرُ الْمَدَائِنَ إِلَى الْمِيَاءِ الْبَحْرِيِّ: سَيِّدَةُ الْمَاءِ
مُنْتَشِجَةٌ بِالْيُودِ وَصَلِيرُ السُّنَنِ الْعَابِرَةِ وَالْوَارِسِ. شَدْنِي
بِحَبْلِ مُحِبِّكَ فَنَجْرِي، اجْطَلِي خَاتَمًا عَلَى قَلْبِكَ، خَاتَمًا
عَلَى خَصْرِكَ، فَاِلْحَبَّةُ قَوِيَّةٌ كَالْمَوْتِ، مُوجَّعَةٌ
كَالْهَارِيَّةِ. عِيَانُ نَوْرَسَانَ يَرْفُرَانِ، خَصْرُ بِخَصْرٍ الْمَدِ
وَالْجِزْرِ، فَخِذَانِ تَصْعَدَانِ إِلَى رِبْرَةٍ مِنْ حَرِيقٍ، كُلُّ
خُطْوَةٍ شَبِيحٌ، كُلُّ شَهَقَةٍ صَلَاةٌ وَثِيْقَةٌ وَامْتِحَانٌ.

تَقُولُ: هَلْ فَاتَ الْوَأْنُ؟

تَهْتَمُّ الْمَرَايَا الْمَائِلِيَّةُ، تَخْمِشُ الظُّلَاءُ الْمَعْدِنِيَّةُ لِلْمَدِينَةِ
الْمَغْفُوحَةِ،

تَخْمِشُ الْأَصْلَعُ النُّحِيفُ، وَتَقْفِزُ.

أَقُولُ: لَيْتَهَا الْقَمِيحَةُ، الْمَائِيَّةُ، أَنْتَ لِي.

بِالْمُطُوبِ وَالتَّكْرِيثِ تَرْتَقِي سَيِّدَةُ الْمَدَائِنِ عَرْشَهَا عَلَى
تَرَابٍ. وَالحَرِيقُ إِبَاجَةً بِلَا سُؤَالٍ. أَيْتَامٌ عَلَى مَادِيَةِ الْكَلَامِ.
فَالْيَفْعُورُ - إِنْ - كُلُّ شَيْءٍ، كُلُّ شَيْءٍ، وَأَبُو الْهَوْلِ يَحْرُسُ
النَّصِيتَ وَالْفَرَجَةَ الْأَبْدِيَّةَ. أَيُّهَا الْمَمَالِيكُ، لَكُمْ مَذْبَحَةٌ
قَادِمَةٌ بِمَدْحِينِ. لَنَا الشُّوَارِعُ وَالْمِيَادِينُ الَّتِي تَرْتَقِي
دَمْنَا. وَكَانَ عَرْشُهَا عَلَى نَيْلٍ، وَتَاجُهَا مِنْ قَصَبٍ
وَسُهْلَاتٍ. وَكَانَتْ الْأَرْضُ خَرِيبةً أَطْلَالًا، وَعَلَى وَجْهِ
الْغَمْرِ ظُلْمَةٌ وَأَعْمَدَةٌ نَارٍ. مَنْ يَهْرَبُ الْآنَ مِنَ السَّفِينَةِ
الْفَارِيقَةِ. شُورَاعُ بِلَا لُجَامٍ. رَقِصَةٌ نَارِيَّةٌ. أَصْنَامٌ تَتَهَارَى،
وَالْكُهْنَةُ عَوْرَةٌ. أَحْلَامٌ مُزْمِنَةٌ تَشْرَلِبُ بِأَعْنَاقِهَا بَرَهَةً.
لِمَنِ الْحُكْمُ الْيَوْمَ؟. خِيُولٌ بِوِصَاءِ تَمَرِّقٍ فِي اللَّيْلِ، بِلَا
فَرَسَانٍ. إِلَى أَيْنَ؟، نِيَابَحُ فِي الظَّلَامِ. يَا نَارُ لَا تَكُونِي
بَرْدًا وَسَلَاسًا. مَنْ أَيْنَ يَأْتِي الرِّصَاصُ؟. كَاكَلَتِ حَدِيدَ
تَهْسِطُ أَوْ تَزْجِفُ، دَمٌ يَفِيضُ فِي الشُّوَارِعِ. دَمٌ فِي
الْوَلَجَاتِ، دَمٌ فِي فَسْرِ الزَّنَاسَةِ الْمَهْجُورِ. دَمٌ فِي قُصْبَانِ
الْحِرَامِ الْمَصْرُوقِ، فِي الْأَتْرُوبِيسَاتِ. دَمٌ عَلَى عَدَبَاتِ
الْمَلَامِي وَالْفَلَادِقِ وَالْهَرَلِيدِ. دَمٌ عَلَى وَجْهِ الصَّبَاحِ.

لَا مَطَرُ الشَّوَامِ يَصِلُهُ، وَلَا عَرَقُ الصَّيْفِ.

لَا تَرَابُ الذَّاكِرَةِ الْمَاكِرَةِ، وَلَا الْمَجْزَرَةُ التَّالِيَةِ.

لَا نَدَمُ.

عَرُوسٌ بِلَا دُيُوبَيْنِ، وَعَرِيضٌ بِلَا ذِرَاعَيْنِ.

كَيْفَ أَلِمْتُ نَمِي مِنَ الشُّوَارِعِ، وَأَهْلَامِي مِنَ
الظُّلُمَاتِ؟

عَبْدَاهَا دَعْوَةٌ عَارِيَّةٌ، وَجَسَدُهَا رَابِعَةٌ مِنْ عَمَلٍ.
يَقُولُ: هَيْتَ لَكَ.

وَيَذِي: ذَاكِرَتِي الْأَوَّلَى، وَصِبْرَةٌ جَسَدِي. فِي اللَّيْلِ

تَشْمَعُ وَتَضِيءُ.

فَأَحْرِقِ.

الشعر

شَاحِصٌ، مُسْتَعْرِفٌ، وَقَفَزَتِي بِدَرِيَّةٍ، أُرْتَجِلَهَا كُلَّ
حِينَ - عَلَى غِلْظَةٍ - وَأَمْسِنِي مُوجِعًا بِالْوَوَاحِ،
لَا لَوْلَ يَحْرِقُنِي، وَلَا صَبَاحَ.

دَمْعٌ، أَمْ دَمٌ؟

إِلَى الْقَلْظَةِ، مَتَى جَفَّ الدَّمُ فِي الصَّحْرَاءِ؟ يَتَقَافَزُ
إِلَى الْحَرَامِ، فَيُصَلِّفُ الْقَاتِلِينَ لَهُ، كَأَنَّهُ الْقَاتِلُ الْمَائِدَ إِلَى
وَكْرِهِ، أَوْ الْجَرِيمَةَ إِلَى قَاعِهَا، يَوْمَ قَادِمٍ يَنْقُضُ لَوْحَ أَطْلَالِ
قَادِمَةٍ، دَمٌ يَخْطُرُ تَحْتَ أَحْذِيَةِ جَوِشِ الدِّفَاعِ، وَالشَّهَادَةِ
عِنْدَ رَبِّهِمْ بِرِزْقِنِ، مَا الَّذِي يَنْهَارُ فِي نَهَارٍ وَاحِدٍ؟ مِنْ
يَقْتُلُ الْوَقْتَ، فَلَا يَخْطُرُ الْقَاتِلُ الْحَقِيقِي إِلَى عَارِنَا؟ مِنْ
أَيْنَ رِصَاصَةٌ وَاحِدَةٌ؟ أَيُّهَا الْوَقْتُ اللَّمَنُ، تَسْرِقُنَا
وَتُسَلِّمُنَا. أَيُّهَا الْوَقْتُ الصَّغِيرُ، جَعَلْتَ أَتَاشِيدَ الطُّفُولَةِ
وَالْمَحْفُوظَاتِ فِي كُرْسَى الْمَدْرَسَةِ، الْحَاطِطِ مِنْ وَرَائِنَا،
وَفِرْقَةِ الْإِعْدَامِ فِي الْأَمَامِ، لَا مَوْتَ بَعْدَ الْمَوْتِ.

لَنْ نَخْشَرَ - بَعْدَ - سَوَى مَوْتِنَا.

فَلَمَعْنَ - أَيُّهَا الرَّجَاءُ الْقَتِيلُ - فِي الْحَرَامِ.

طِفْلَةٌ فِي جَسَدِ امْرَأَةٍ تَسْلِي مِنْ أَمْرَاتِي الصَّلِيَّةَ، فِي
خَرِيفٍ مَا كَانَ الْجَسَدُ مَتَرَعًا إِلَى الْحَافَةِ، وَالْقَلْبُ
حَامِضًا، حَمُوضَةً، مُوزَعًا بَيْنَ الْفُصُولِ، جَسَدٌ يَعْشَى
الْحَوَاسِ، وَيَرْجُو الذِّكْرَةَ، «أَنَا الطِّفْلَةُ الْغَابِرَةُ، مِنْ حَوَلِ
الشَّمَالِ الْبَعِيدِ أَيْتٍ، مُتَوَجِّعَةٍ بِالْصَّبُورِ وَالْكَلامِ، أَنْقَضَ
الْآنَ عَلَى الْخَرَابِ الْقَتِيرِ، أَلْحَثُ عَنْ سَاحِلٍ أَوْ هَبَاءٍ».

تَسْلِي، أَسْلُ، وَأَمْسِنِي الصَّلِيَّةَ فِي الرَّوَاءِ.

هَكَذَا، نَقْلُفُ مِنَ الْكَلَامِ وَالْأَتَاشِيدِ شَوْكًا وَمَوْنًا،
مُسْتَبَاحُونَ - عَلَى قَارِعَةِ الْأَرْضِ - لِلضَّبَاعِ الْكَامِلَةِ.

وَأَنْتَظِرُ.

أَشْرَبُ إِلَى مَا يَسَاقُطُ مِنْ قَبْضَةِ الْوَقْتِ، أَثْقَلَهُ بَقِيَّةُ،
حَتَّى إِذَا وَجَدْتُهُ مَرًّا، لَفْظَتُهُ وَلَقَّطْتُ مَا بَعْدَهُ، هَكَذَا.

لَوْحُ الْأَطْلَالِ، نَهْطَلُ بِالْإِسْأَاءَةِ وَالْقَمُوضِ، صَنْعَةً
فِي الْوَجْهِ الْعَامِ، أَوْ رِكْلَةً فِي الْأَرْيَابِ الرُّخْوَةِ، كَأَنَّنَا
سَلْخَرُ الْأَرْضِ، وَنَبْلُغُ الْجِبَالِ، مِنْ يَخْرُجُ لِلْمُبَارَزَةِ؟
بَاطِلُ الْأَبَاطِيلِ، الْكَلْبُ بَاطِلٌ، وَقَبْضُ رِيحٍ، بَيْتًا بَيْتًا،
نَبْتَئِي مَدِينَةً مِنَ الْحُرُوفِ الْمَصْهُورَةِ، نَفْتَحُ أَبْوَابَهَا
لِلْأَبْقِيَاءِ، الْمَارِقِينَ، نَرْفَعُ الْعِلْمَ: عَظَمَتَانِ وَجُمُعَةٌ عَلَى
أَسْرَارِهَا، نَرْفَعُ عَقِيرَتَنَا بِالنَّشِيدِ.

لَمْ لَا يَنْقُذُ الْإِنْتِظَارُ؟

فِي جَسَدِهَا الْعَمَلِي، أَرَاوُغُ الْوَقْتِ فِي أَنْتِظَارِ سَيِّدَةِ
الْمَاءِ وَالنَّوَارِسِ.

كَلَّمَا أَوْغَلْتُ سُنَّتِي، وَابْتَعَدْتُ عَنْ الْبُورِ وَالْمِيْدَاءِ.

وَفِي الصَّلَاةِ، أَوْرَقُ الدِّمَاسَانَ أَغْشَابَ الْبِزَاءِ.

تَجْمَعُ الْأَعْضَاءُ مِنِّي إِلَى الْبِرَارِيِّ الشَّائِكَةِ (كَيْفَ
أَلْمَحُومِ، وَقَدْ خَرَجْتُ عَنْ طَاعَتِي؟) - مَسْهُولٌ مُوجِعٌ
شَيْءٌ إِلَى الْجِهَاتِ الْحَاكَةِ (كَيْفَ أَرُوضُهُ، وَأَرْضِيهِ، وَقَدْ
أَنْقَضْتُ مِنْ يَدِي هَارِيًا؟) - خَلْفَهُ، أَمْسِنِي مَحْنُوسِيْنَاءَ،
مَضْنِيَا.

مُحَلَّقًا، أَعْدُو فِي الدَّرَاجِ.

عَلَى ظِلِّي، يَسَاقُطُ الْغُبَارُ وَالشَّطَائِبُ، فِي الرَّوَاءِ.

مَنْ يَدْرِئُنِي؟

الشعر

شقيقه دم الأطفال، عوازه يكسر النوم، ويطلق الصباح.
والصراخ غيمة تطفو، لا تمطر. هل عاد السالك
المخيفون في الماضي، ففروا من الكتب القديمة؟ أم
التنار هزموا قتل ويبريس، يجتاحون أم المدائن؟ أسرى
أمة معركة، أي زمن؟

من يطرق الباب؟

من؟

من يبرعني هذه الكأس الموقوتة، قبل الانفجار؟

أخطو على دقي ولغة أخرى، عكس اتجاه الرياح.
شجرة تنمو من كتابات وحمى. فهل نام السخيريون،
وعيونهم ساهرة؟ أم نامت الكلمات في سطورها؟
غصنا غصنا تنمو، فطو ألسنة الحمى والأرق. أحملها
في قلبي، أرزعها. بالعدل والقسطاس. على الشوارع
والسيادين وأهل الطريقة: هذا جسدي، فكلوا. هذا دمي،
فاشربوا.

طفولة تدب في أعضائها، لا أراها، أحسها بيدي.

ما الذي يجري بالداخل؟

تستحيل معاً، لا نخطو. نهر عسل ولبن يجرف
الحطالين الراكدة بعيداً، فيصفوا لنا، ونحب.

أقول: ردى على طفولتي المسروقة في الطفولة. أنا
طفلك العاري من طمرلته. هل الزمن لص، أم أم
رعوم؟ لا أريد أباً في، مكتظ بابي، انتظري قليلاً إلى
أن أفرغ منه، لا أريد، رديها على.

على راسي. وفي القلب، تسقط الشافعات الجميلة.
يصبغني في مقتل، لا تقتلني، تشققي، فتأوي إلى

وجهه ذكيرة للقلب (ما الذي أخرجته من وجهه؟)،
وصوته أسراب عناكب جالعة (من أي ظلام تجيء؟).
ذكيرة للطواحين، والصراخ في الأقبية، موجات الجراد،
السيامك تنز دماً وفئات لحم، والهمجيون يجتاحون
المدائن والقرى.

عرس عارض. لا زغبودة أو أغنية. لا دف، لا
طبله. لا رقص ولا.

ما الذي يجري؟ فهل كانت تدري؟

نهر عسل ولبن ينفجر بيننا. طيور العلم تشرب،
وتسبح. مملكة، والفراش عرش، وأصناؤهما رعايا
الشهبين. في البرية، أنصب رأيتي ترفرف في وجه
الزمن. وفي الريوات، تركض الشهبوة. وكل ريوه
صبوة، وكل صبوة صبح صبح.

قبل سبحة الذئب الثلاثة على الأطلال، أسلموني.
فحيح حيات جحر، والميون كلاب مسعورة مراوغة. كل
هذا السواد: من أين يأتي؟

هكذا، تساقط على البرامة، والطفولة المائلة.

أوراق صفراء، وأغصان ذابلة.

ونبتت الأمثلة.

ركام وشطايا، دخان وغبار، عوام ونجاج. نصال
تكسر على نصال. خلف كل ظلمة ظلمة. قفلة،
قوادين، خطافون. لا طفولة اليوم. الأقبية. على
المصراحين. مفتوحة، بلا خروج. وجهه، ذئب، وعلى

الطيور والفراشات. شجرة من أعشاب، أمشي في
الشوارع الشائكة مخفوقاً بالشراب الكظيمة. لا تقتربوا،
ابتعدوا عني، ابتعدوا.

طفلة تولد في انتصاف الليل.

من يتسع لها؟

أفتح الباب في الليل:

أشلاء الفجر مبعثرة في الفراقة: أعضاء كلاب
ودببة، مرقع الخيام والارتجالات، جمرات نيران
مطفئة، عجالات حطام، شهوات مرجأة، أصابع
مبتورة، تدباً زمبوراً، بلا أجنحة، والخنجر مرمى في
مكان ما. الفارس البرونزي ساقط عن الجواد، مطر ينهل
في العاصمة الجليدية، شوارع متناثرة، والحصان المحلق
ممرق، واختلطت الخطوات الرافضة.

دمي المبعثر في الأركان.

لا عزاء.

آه، يا أمي.

ألملمها، أرممها.

ألملم السهول والشهوات، أرمم المركبات، أشعل
النيران، أرقق الارتجالات والخيام. أفتح فيهم من
روحي، يستعيدون الذاكرة الفجرية، ينطقون. أعيد
للفارس جواده، للجواد حلم الطيران، وللمطرشق
للهطول، للخطى الرافضة الرعب.

أعيد دمي إلى مجراه.

أبكي.

أعشاب الرعب تنمو في الذاكرة، لا خريف لها.

هل انهار الجدار الذي يسد السكينة؟

هل انكسر القلب كسرتين؟

هل؟

ما الذي يختبئ لي خلف الأكمة؟

أطارد اللين الملبأ، أقتنى أثره، وأنصب له الفخاخ.
أصطاد. كل يوم. علبتين، فككتشفت ديناً، المنحلك.

أطفر بطفلي الورقية، تكبر في يدي. تسهر. كل
ليلة. حتى مطلع الفجر. (و، ديناً، نائمة). لا ذلك
يؤذن فوق الأطلال، لا صاحب العتبة يقرع الدم.
نظير مسأ. طفلين من أرق ورق. على لعاس
الأرضفة.

وسكون لي أن أكتب سورة الموحين، حين أبلغ
الأربعين.

لا حاجة إلى لي جبريل.

وجهه الذئب ينقض علينا (دم من علي مخالبه وفي
أنابيه؟). يعوي، فينشر الدم في حيون الصباح، والموت
في القرى. يرمي علي البلاد عواء غيمة من خفافيش،
تهطل الظلمات الصبيحة والصديد، تخطف الضوء. من
القناديل، توعد النهار بالمالجج والعس. وطن يساق
إلى السرايب السرية، والإصميص على الزناد. هل عاد
المغفل، القنار، الهكسوس؟ هل جاء البرابرة
المنتظرون؟ هل هي القيامة، أيها الكلاب السعرائة،
التي تذر ظلاماً ونباحاً؟ صدأ يهمني، أرض تجرجر
سلاسلها في الأمر ذات صباح خريف، فينكسر القضاء.

أمشي على أرض أسيرة.

وكل خطوة جريئة.

أَمْشِي عَلَى أَرْضِ جَرِيحةٍ،

وَكُلُّ خُطْوَةٍ فَصِيحةٌ.

أَمْشِي عَلَى أَرْضِ قَتِيلٍ،

وَكُلُّ خُطْوَةٍ عَوِيلٌ.

أَمْشِي، أَمْ أَطْفُو خَايِبًا مِنَ الشَّهْوَةِ.

لَا أَلَمَ.

دَمٌ يَذْزِلُنِي قَطْرَةً قَطْرَةً، يَبْطِئِي أَوْ أَتْبَعُهُ.

وَعَلَى كَاهِلِي: جُذَّةُ الرِّقَّتِ الْمُسْتَحِيلِ.

لِلْحَدِيثِ.

اَدْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِينَ.

أَشْجَارُ الشَّجَارِ سَامِقَةٌ وَرِيْفَةٌ. أَغْصَانُهَا تَتَمَرُّ الشُّوكَ
وَالْحَرِيقُ فِي الْأَعْصَاءِ. كَانَ ثَارًا خَفِيًّا يَرْقُدُ بَيْنَنَا عَلَى
الْفِرَاشِ. أَوْ كَأَنَّا قَابِلٌ وَمَا بَيْنُ مَنُذِرَانِ لِلْمَجْزَرَةِ.

بُرْهَةٌ هَدَنَةٌ، نَشْرِبُ الشَّيْءَ، نَفْسِلُ الدَّمَاءَ، نَمَارِسُ
الْجِلْسَ، نَجْلُو خُنَاجِرَنَا مِنْ جَدِيدٍ.

مَعْرَكَةٌ فَاصِلَةٌ غَيْرَ فَاصِلَةٍ. حَرْبٌ بَرِّيَّةٌ.

كَيْفَ أَنْقَذْنَا مِنْ أَقْطَارِ الْأَرْضِ، يَا سُلْطَانُ؟

صَدَاعٌ فِي الرَّأْسِ، وَصَدَعٌ فِي الرُّوحِ.

يَقُولُ لِي مَا يَا كُوفِيْسِي: «لَسْتُ رَجُلًا، وَإِنَّمَا غَيْمَةٌ فِي
بَطْلُونٍ». يَقُولُ لِي لِيرْمُونْتُوف: «كَمَا الشُّعُوبُ الْفَارَقَةُ فِي
الْبَحْرِ، تَرْقُدُ فِي أَعْمَاقِي رُوحِي الْأَحْلَامِ الْمَحْطَمَةِ». يَقُولُ
لِي نِيرُودَا: «يُمْكِنُنِي الْيَلَّةُ لَنْ أَكْتُبَ أَكْثَرَ الْأَشْعَارِ حَزَنًا،
وَسَيَقُولُ لِي كَافَايَا: «مَا الَّذِي سَفَقَهُ بِلَا بَرَابَرَةٍ؟»
وَيَقُولُ اللَّهُ «فَلْيُؤْتِكْ قِبْلَةً تَرْضَاهَا».

وَالرُّوحُ حَقُولٌ مِنْ شَوْكِ وَصَبَارٍ، تَرَعَى الْأَقَاعِي
فِيهَا، وَتَفْرِخُ لِلْفَرِيَانِ.

مَا الَّذِي يَطْرُقُنِي؟

مُتَحَمٌّ، مَتْرَعٌ، وَلَا أَلْفِيسُ.

مَوْصَدٌ، وَلَا مَفْتَاحٌ.

طَلَقَاتٍ فِي الْمَقَهَى الْقَرَوِيِّ. مَا لِلْأُمْنِيَةِ تَسْبِيحُ
الْمَعْرِفَةِ؟ فَرَأَنَ يَفِيضُ عَلَى جَمِيعِ الْمَوْجَاتِ، فَيَسْتَعِيدُ
الْكُنْ خُطْوَتَهَا، بِرَأْيِهَا، وَيَبْسُطُهَا عَلَى الْعَالَمِينَ. خَدَرَ
شَيْءٌ فِي الرُّوحِ الْأَلْمَلَةِ يَمْشِي. وَالْأَرْضُ تَسْتَوِي تَحْتَ
الْقَدَمِينَ. لِلْحَقُولِ أَنْ تَعُودَ إِلَى الزَّرَاعَةِ، وَالْخَطَى إِلَى
مَدَارِئِهَا، وَالْقَلْبُ إِلَى مَسْقَرِهِ. أَيُّهَا الْقَاتِلُ الرَّحِيمُ: طَلِقْهُ
هَشَمْتَ الْمَرَايَا وَرِمْتَ بِالْمَسُولِجَانِ إِلَى الثَّرَابِ. وَطَلِقْهُ
تَعْمِدُ الْقَاتِلِ الْعَدِيْقُ إِلَى سَيْرَتِهِ الْأُولَى، تَضْنِيهِ وَجْهَ
الْمَجْرِمِ الْهَارِبِ لِحُظَّةِ الْمَوْتِ، تَكْسِرُ الزَّمْنَ الْأَرْجَاجِي
الصَّفِيْقَ، وَالْمَمَالِيكَ يَحْتَمُونَ بِالتَّمَاوِيْذِ وَالْكَرَاسِي، يَهْرَبُونَ
- إِلَى سِدَةِ الْعَرَشِ - مِنَ الْقَاتِلِ وَالْقَتِيلِ. وَجُذَّةٌ مَطْرُوحَةٌ
تَحْتَ الْكَرَاسِي الْمُبْطَرَةِ، تَنْزِفُ الزَّمْنَ الْمُسْتَعَارَ وَالظُّلُمَاتِ
الْفَارِبَةَ.

لِلصَّبَاحِ - الْآنَ - مَطْمُ الصَّبَاحِ.

لِلْيَلِ رَائِحَةُ الرَّاحَةِ الْمُسْتَحَمَّةِ، تَقَطُرُ نَدَى الْيُفَا.

وَالرُّوحُ بُحْرَانٌ مِنَ النَّشْوَةِ الدَّاعِمَةِ.

أَبْدَانِي مَفْتُوحَةٌ عَلَى الْهَارَاتِ، وَقَلْبِي مَرَعَى

الشعر

لُفَّةً بِلَا أَبْجَدِيَّةٍ، وَلَا لِسَانَ.

تَفْتَحْ لِي جَسَدَهَا عَلَى مَصَارِيحِهِ. أَدْخُلْ، فَتَوَصِّدْهُ
عَلَى.

طِفْلَةٌ أُخْرَى تَحْبُو إِلَيَّ (مَنْ أَيْنَ؟ مِمَّنْ؟). تَسْأَلُنِي
عَيْنَاهَا أَقُولُ: لَسْتُ أَنَا، لَسْتُ أَنَا. أَكْبُرُ وَجْهِي إِلَى الْجَنَانِ.
تَسْتَدِيرُ عَائِدَةً.

تَمْشِي مُطَوِّلَتَا إِلَيَّ، تَرْمِي مَنِيحَكَهَا فِي حِجْرِي.
يَحْتَرِقُ الظَّلَامُ.

نَقُولُ: لَسْتُ أَنْتَ، لَسْتُ أَنْتَ.

شَوْكَةٌ فِي الْقَلْبِ تَصْحُو عِنْدَ نَوْمِي.

مَا الَّذِي بَدَأَ فِي سَرِيرِي؟ مَرَأَةً أَمْ مَعْصِيَةً؟
لِمَاذَا تَحْشُدُنِي - فِي غُرْفَةِ النَّوْمِ - الثَّقَاةُ وَالْبُؤْلُوسُ
وَفُولِيكِرُ وَدُوسُو وَمَارِكِسُ وَفَرُودُ؟

هَلْ مَرَّتِ التَّافِلَةُ الْآخِرَةُ؟

مَنْ يَمْسُقُ أَشْجَارَ الْغُبَارِ، يَقْلِفُ ثِمَارَهَا لِلأُدْعَاةِ؟

أَسْمَحُو، فَأَجِدْهُمْ لِي لِنَتِظَارِي. يَمِيقُونَنِي إِلَى الْعُتَمَامِ
وَالشَّائِ، إِلَى الْحِمَامِ، إِلَى سَجَالِرِي.

كَيْفَ يَصْلُحُ السَّلَازُ مَا أَسَدُ الدَّمْرِ؟

شِبْهُ امْرَأَةٍ فِي سَرِيرِي؛ أَلَا بَلِيلَةٌ مِنْ شَوْكٍ وَشَيْقٍ.

يَنْتَقِرُونَ عَوْدَتِي مِنْ عَمَلِي، لِقَبْدَا السَّحَاكَةِ.

نَقُولُ لِي: مَنْ أَنْتَ؟ أَقُولُ: أَنَا. نَقُولُ: مَذْمُورَةٌ
لَكَ. تَصَدُّ لِي.

تُعَذِّدُنِي. تَشُقُّ صَدْرِي، تَدُسُّ حَرِيقًا صَغِيرًا بِقَلْبِي.

تَمَصِّلُنِي بَرَهَةً، وَتَقَامُ لِي.

أَسْتَكْبِطُ فِيهَا، لَا أَجِدُهَا.

أَنَا لِلنَّمَامَةِ، أَدْنَى رَأْسِي فِي «هَيْمَةِ فِي بَطْلُونِ»، أَوْ
أَعْتَصِمُ بِـ «الشُّطَّانِ»، أَوْ أُنْزِلُ إِلَى «الْفَجْرِ»، أَوْ أَخْتَرِعُ
خُزْعِبَلَةً ذَابِلَةً أَلْقِي فِي ظِلِّهَا سَاعَةً أَوْ سَاعَتَيْنِ إِلَى أَنْ
يَحِينُ الْحَيْنُ، فَأَمْتَلِي فَرَسِي النَّحَاسِي بِلَا سَوْءٍ؛ لَسْتُ
أَنَا، لَيْسَ الْأَفَاصِلُ، إِنِّي الْآخِرُ الْبَاقِي مِنَ السَّابِقِ الْقَدِيمِ.
كَانَ وَجْهِي الْجَمِيلُ يَسْبِقُنِي بِخَطْوَةٍ وَاحِدَةٍ، لِيُفْتَحَ
الطَّرِيقُ الْمَوْصَدَّة. شَاهِدُهُ وَيَتِيمُهُ، وَتَحْتَ ثَوْبِي جُثَّتُهُ:
وَرْدَةٌ حَاقِدَةٌ. لَا صَمْتَ بِعَرَفَتِي، وَلَا كَلَامٍ. كُنْتُ ظِلًّا
فِي الزَّمَانِ الْقَدِيمِ، يَجِيءُ لِي بِالْحُلِيِّ وَالضَّحِكَاتِ، يَدُسُّ
بِحَبِيبِي سِرًّا أَوْ بِرِقَالَةٍ. تَعْرِيزَتُنِي وَمِطَارِي، فَمَنْ الْقَاتِلُ؟
مَنْ سَمِعَ دَمَهُ الرُّودِي، مَنْ أَطْلَقَ صَقْرَ الدَّارِ عَلَى وَجْهِهِ
النَّبِيرِي؟ لَسْتُ أَنَا، وَيَتِيمُهُ الْبَاقِي مِنْ سِيرَتِهِ، شَاهِدُ الْقَتْلِ
وَالْقَتْلِ. رَأَيْتُ مَا رَأَيْتُ. كَانَتْ تَأْتِي بِالسَّكِينِ تَقْشَرُهُ إِلَيَّ
مَنْبِتِ الرُّوحِ - نَفَاحَةً نَامُنِجَةً - لِتَرْمِي مَا يَبْقَى إِلَيَّ
الْكَلَابِ الصَّالِفَةِ فِي الْهَرَبِخِ الْآخِرِ. فَاسْأَلُوهَا، أَوْ السَّكِينِ.

أُزْرِعُ الرِّيحَ فِي الْفَرَاغِ.

أُرْعَاهُ بِالْعَوَارِيزِ الْمَاكِرَةِ وَالرَّفْقِ السَّحَرِيَّةِ. تَنْبُتُ لِي
زَوَائِعُ سَاجِرَةٍ وَصَرَخَاتُ لَيْلِيَّةٍ. أَحْصِيهَا فِي الصَّنِيفِ،
أَطْلُوهَا فِي الشَّوَاءِ. أَوْزَعُهَا صَبْدَةً جَارِيَةً عَلَى الْبُوسَاءِ.

أُرْجِعْ، أُرْجِعْ الرِّيحَ فِي بَهَاءِ الْهَبَاءِ.

نَقُفُزُ لِي مِنْ نَافِذَةِ النِّسْيَانِ الْقَرِيبِ.

- هل ميت كثير؟
 - ألف مئة ومئة.
 - فهل أصمو طويلا؟
 - برهة للشاي والنسيان، تراب ما تساقط بيننا،
 وتختصر المسافة:
 إنها أرض العرافة.
 فاطم على عباتها الزمن المريب،
 وجمعات الذاكرة.
 لا ظل للموتى،
 فارفع - بوجه الموت - ظلك:
 راية أو مظففة.
 وأبدأ - الآن - الخرافة. ■

* من ديوان "كرفرة على جسدي"، تحت الطبع.

دمه في عنقي. أنا المذعور المنزوي في ظله. تفاحة
 أعطيها الوقت. رأيت فأنكسرت إلى مشيم مبلول،
 يذري الهواء العابر، لا أشعل. ظل بلا قامة، كلام بلا
 أبجدية. لا شأن لي. فافرنعوا عن قلبي، كي أسوغ
 شريعتي. ليس من هذا العالم شعبي وشيعتي، وشعرة
 معاوية في يدي منذ ألف عام، أشدها وأرخيها، تكنها.
 في نومي - قطعته، وناحت عليها، فتطقت في الهباء
 البهي، أراقص الهواء طريا، أنا الآخر، ما تبقى منه أو
 مني، كسرة قديد على ريع، أو حجر مرمي على زمن
 غابر، ضاعت الشعرة مني والمواقيت، فاحترقت إلى
 رماد:

وردة من حداد
 يفتحني الظلام في السر (سكنها صاحبة، وعنقي
 هزيل)، فيصحو في دمي اللثيل:

صورة المرأة : سيرة الفنان

ماري تيريز عبدالمسيح

قرغم اتباع الأكاديمية الكلاسيكية في النقد بتمييز إلتاجهم للفن والشاعفة النابضة بمكنون الشخصية المصورة فرفقا لهم، تقدم الصورة للشخصية التي يتجها الفنان مرادفاً للسيرة القهوية التي يكتبها المؤرخ، والآن وقد تحدثت أرباب - الموضوعية، وصدرنا على رضى بتدخل الذات الفاعلة بتشكيل الموضوع، قدر تشكل الموضوع بالذات الفاعلة، يتجلى لنا أن صورة المرأة في التصوير والفن المصري الحديث والمعاصر، تطوى أيضاً على صورة الفنان الذي يصورها، مما يفتحني إلى إمكانية تدبج تطور مفهوم المرأة في التاريخ الحديث للأمة.

فحين يصعد قراءة أيتونولوجية - أو دراسة الرمزية للفن - لصورة المرأة في نماذج مختارة، عبر ثلاثة أجيال، لتجبع التغير الذي طرأ على المفاهيم الذهنية تجاه المرأة، فالتفكير ما هو سوى محاولة للتصور، والتصور هو نتاج للتفكير، وإن تأسس الشكل الفني على معايير هندسية وظل المنظور الهندسي، أو تهاوس السبب بمثابة رموز فنية تجسد الفضاء المحيط أو الجسد الذي يشغله رعايه، لا يمكن الشكل الفني عن رضى متناه (كما يزعم الموضوعيون) بل يشير إلى التوازي القائم بين أشكال الموجودات كما يستقبلها العقل الباطني والصورة التي يحتجزها العقل الباطن لها، فإذا نتجتا نمو إحدى الصور الفنية للتوصلنا إلى معرفة دوافع الإنتاج الفني ومن ثم إيجاد أسس التلازم بين الفصل الجمالي (الفردى) باللاوعى الجمالي (الجمعي) وثقافتها المتبادل بالحدث التاريخي، مؤثرين فيه ومتأثرين به.

وتزامن ظهور الفن المصري الحديث في الحركة الاشتراكية مع حركة المقاومة ضد التكرارية ولم تقتصر تلك المقاربة على مواجهة كل ما هو دخيل على الروح القومية، بل كانت مقاومة لما يكبل النفس بالأغلال فتخدم على الفنان مجابهة الواقع والموروث معاً، وربما ازداد



(١) أحمد مبري : بورتريه فاطمة رفعت ١٩٥٠



(٢) مختار : رياح الغمامين.

(انظر عند القرعة ١٩٢٥، رهام) ولكنه سحر خاص غير معرض للامة، فمازال مختار بطور أسلوب الأجداد في البوح دون الاستباحة، بالمزج بين الشغافية والسلاية، ويظل هذا المزج الذي لايتخفى عن المرأة عذوبتها ولا يتخلص من صلابتها، متجليا في أهم أصالة «رياح الغمامين» (١٩٢٦ ج ٢ رقم ٢)، فهي حواء للكل المتغلبة، صمت يتجلى في أساور السيدة التي تقارم بمزيج من الصمود والخشوع، بينما تتوازن بجسدها بين حركة القدم المتحفزة نحو الأمام، وللقدم الأخرى التي تسعى للماضي بالأولى.

ولا نرصد في أعمال مختار تلك الثنائية التي تدعم الاختلاف بين شرقى، المذراء الأم،

الريفية الصامدة التي أراحت للثمار لتختلط بوجهها لحر الأفق، وهي تمارن أبو الهول، على اللهب من سباته، فالصورة المتعادية للمرأة لم تكن مقعدة بل مستعدة من واقع الحياة الريفية، والتي يطلق على مجتمعتها - مجتمع ما قبل عصر الصناعة - (أو ما قبل الرأسمالية) فهو مجتمع شفاهي مازال يحافظ على كيان المرأة ومكانتها، ولم يتأثر بمعقدات التصويع الرائدة على مر العصور، والتي أضرت بوضع المرأة وأحلت به بعد عصير من الاعتراف بمكانتها في الأزمنة القديمة، ولم تسفر عن حركة المقاومة إقامة مفهوم عتدى يقوم مجتمع يتبع النظام الأمومي، فالمرأة في أعمال مختار مازالت تحتفظ بسحرها

الأمر تعمقيا حينما تعمل الفنان في تحديد أيهما الموروث وأيها الرافد، أما بالنسبة للفنانين الأوربيين المستشرقين فمحددات خارطة الشرق لهم بجسد المرأة المتاح والمستباح فالتشرق متاح للرجل الأبيض مثلما تلاءم، والتماهي في تصوير الحرير أو أسواق النخاسة إنما تنطوي على مغزى مزدوج، فهو يؤكد سلطة الرجل على المرأة ويدعم تفوق الرجل الأبيض على نظيره للسود ذلك لعدم تورطه في مثل هذه الرذائل (دون أن يفوت فرصة الاستمتاع بتلك الرذائل خلسة) مما يبرر استرقاقه للشرق، فالمرزاع التي ذهبت بضعف المرأة وسلبتها لتأكيد اختلافها اللغوي، واكبت المرزاع الكولونيالية التي أبدت تفوق الحضارة البيضاء على العناصر الأخرى جملة. وعليه، تبرز ثنائية الضعف والقوة، كلازمة طبيعية للاختلاف اللغوي.

وقد لاقت تلك الصورة السلبية للمرأة أصداها إيجابية لدى الطبقات الثائرة على السلطة. لوجه الآخر للثرفانية الكولونيالية، فقد استحضرت الصور الشخصية التي أنتجها كل من محمد حسن (تخرج مع أول دفعة من مدرسة الفنون ١٩١١) وأحمد صهيبي (تخرج في مدرسة الفنون ١٩١٦) وغيرهم من المصورين لانتكاس المرأة على أنه بطولية فالمرأة الدمية والفجور ذات النظرة البريلة (وكم في جهل المرأة من عذوبة) كانت الصورة التي تستحضر رجال العاشية ونظراءهم، فمن وقع تحت طائل السلطة، لکم تطلع لممارسة السلطوية على من يقع تحت طائلة. وعرف ذلك التصوير الفن الصالونات الذي يلبى رغبات السيد والسرد (فالأدوار تتنقل) في مجتمع يغفل عن موضوعه الآتي ولا يمتلك آليات لرؤى مستقبالية بموجبها تقاس جميعه. وروزيه فاطمة رفعت (١٩٣٥-٢) زيت على قماش رقم (١) مرزج لصورة شخصية لإحدى مصورات العصر التي لم يدرك فيها الفنان سوى الأتني فيجتمع استخدام الأساليب الأكاديمية في التصوير، استخدام الرؤى الذكورية للمرأة التي تلي بحاجات سوق.

لذا تشكلت حركة المقاومة لتلك الرؤى الكولونيالية في السعي لصناعة قيم جمالية تنبثق من قيم محورية مخيرة للأساليب الراقدة. وإن كان الفنان المصري قد أثبت تناقضات حادة نشأت عن مقاومته للثقافة مغارة باستخدام آلياتها، إلا أن ذلك لم يصف إصراره حتى اكتسب إنتاجه مكانته ليشارك في إنتاج الفن العالمي بعصره المصري، فكان لحصول نبال نهضة مصر لمحمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) على جائزة باريس ١٩٢٠ دلالة على أن مصر (أو الشرق) لديها الإمكانيات للمساهمة في إنتاج الثقافة، وعقدت الخصومة الثقافية للشرق، لا تتمثل في المرأة الدمية الساحة المستباحة، ولكن



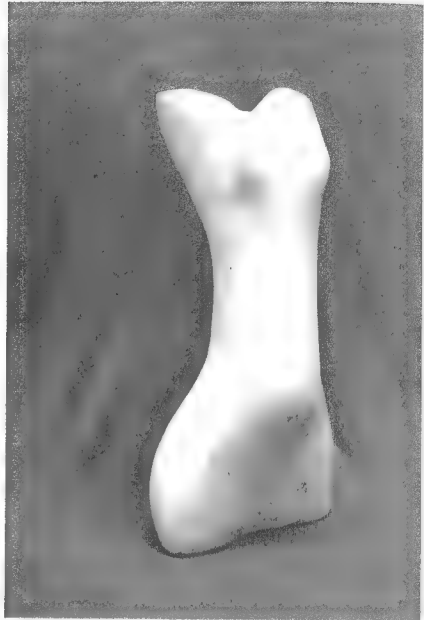
(٢) محمود سعيد : نادية والكافور



(٤) كمل خطبة : قناع.

المحبوس في قفص في الخلفية، ولما تجلس الدمية السمراء عند قدميها؟ ألا تدفنا خطوط البلمات بالتدريج نحو سجاج القفص، فتبني بمصير نادية الجميلة التي سوف تدخل القفص إن استمرت كالدمية، دعنا نقارن بين اللون الأزرق الفاتر والرمادي الموحش، الألوان المألوفة على اللوحة والتي توحى بجسم من البرودة والجملة، وهي الألوان التي سادت في كافة لوحاته لأفراد عائلته - فتلقن بينهما وبين الألوان المتوهجة في لوحاته التي تصور السيدات الشابات والأحياء الشعبية. حيثكز يمتنع لنا أن الفنان كان يعايش عالمين متباينين وهو دائم التقلب بينهما، ويحسد لنا الصراع اللامتناهي الذي يكابده الفنان المصري في زمن الانتقالات الشاق، وهو صراع بين الداخلي والخارجي المفروض والمرغوب، الشغاية والنص المفروض.

ويستمر محمود سعيد في تساؤلاته حول موضوع المرأة في الثقافة في لوحة العبدية (١٩٣٧ زيت على قماش ٣٠×١٦٠ متر). وقد تميزت للوحة الألوان الأربعة أنها تتجلى لتعبر المستشرقين في تمثيل الأحياء الشعبية، ولكن يتلاشى هذا الهم حينما يصطدم المتلقي ببنات بحري وهن يتخذهن نحوه بقدم وساق، فالبديهة المعمارية للوحة تخرج عن المنظور الثلاثي الأبعاد فلا تتيج للمشاهد حرية التحلل على البناات وتجردهن من شبابهن، على العكس، فتجادر إحداهن لتعريف هذا المشاهد الغائب خارج إطار اللوحة ليخضع المتلقي شاهدا ومشاهدا في آن. وتعددت اتهامات الرأى بين قسوس للوحة أنه في خرق نقطة الثلاثي أو المنظور الأحادي للكون، فباتت العرقوس المتقن بالبناات ترمقه البناات منهنما بنظرة تنهيه دون أن تسميه، بينما يتعجب الأب الجالس على الصما المشاركة فيما يدور حوله ويغض بصره مقطعا دون أن يكون متعنرا، أما الابن فتوجه ببصره إلى نقطة خارج إطار التكوين ويهره وجود ميناغيزي غير مرئي. ويستحيل رؤية بنات بحري بمعزل عن عناصر البديهة الأخرى فحاصيتهم لاتتحداه كوى مفردة للرؤية فاختلافهن الروى هنا يتسدى للرؤية الذكورية دون الدخلي عن خصوصيتهن الأنثوية، فهن يخدن ما يشن ويبرزن القدر الذي يسمح به، فأبالت التي تتوسطن مستغل تعري وتحجب ما شات من جسدها بإرادتتها للحره، فلا يتكى محمود سعيد يتفنن مزاعم المستشرقين ويغتهم المربية، بل وزلزل السمرديات المحلية التي تقدر المرأة الشعبية في جرمها بجنية البصر أو الساحة الشريفة؛ مزاعم تتناقضها الأسملة لقصام المرأة الشعبية وتمهوشها، فالتكوين في اللوحة يشمل صورا أخرى للمرأة الشعبية في أدوارها المتزايدة، كالمرأة التي تعمل البلاس، وإن كان ذلك أحد



(٥) كمال خليفة : اللذع.

بالشء الوميض فليح للتناقض بين نزوع الفنان للتحري من الرأى المختلفة، وجنحه بسبب سجاج التقاليد الشكل بها، فتعجلى في صورة المرأة سيرة كفاح الفنان للامتلاق، فغلى انصافه، تصير الأمة.. ويحلى ذلك فسى أعمال محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) حيث نلح تباينا في معالجه للمرضوعات الأسرية والمشاهد الشعبية، فغلى لورحة نادية والكثار (١٩٣٣) زيت على قماش (٣) وهي صورة شخصية لابتته نادية في طفولتها، حقيقة لا يسلط سعيد للرأى المتداوله عن الأطفال والنساء ملها أحمد صبرى وغيره، فممازالت عينا نادية تغنى للتكرير ولا ترشح فتحجب وتصحيح، ولكن ما هذ الكثار

وإحواه أو أفروديت، الشائع في التقاليد الفنية الغربية، وهي نتالية نتجت عن اضطراب متنجى الفن في العصر الغلامية للتمثال بالنصوس، حتى شرع الخارجون عنهم في عصر النهضة إلى الخروج عن النصوس بتصوير القفص، أما في المجتمع الرأى الشفاهى الذي لم يكن جبروت النصوس قد اخترقه بعد (في أماكن عديدة) حيث تسبب تعقيد النص الوافد وأعللاه في تمهيشه، فطلت المرأة هي الأم والمحببة مما، التي يتوق الرجل للالتصام بها، ويغدر سموه الدائم لتصويرها في إنتاجه الفن، معاولة للاحتذاء بها.

ولكن الوصول للاتزان للفنسى الذي يدرك إحواه الآخر داخل الذات وليس بخارجها، لم يكن

ملاحمها، الظاهرة، إلا أن ما تركه اللوحة أن للمرأة أيضا جسدا مقعما بالحياة وعينين تتوقدان بالروح، فألوان اللوحة تخرج درجات الأحمر الضوئية في أشعة الشمس والأزرق المتدفق عبر ضوئ القمر، ويلازم الأثنان تلازم الليل والنهار؛ الروح والجسد؛ الماضي المتفرد الذي يطمح الأب والماضى المتفرد المتفرد تتلألأ البائع الجوال، فيدركه المرأة في شاطئها كليل بالأعتراف بحضرة ما يقرب، لاختلافها الدوي دون إخضاعها مما يحطم المسردات المحلية والوقدة والنصوص المدونة التي سنت لوائها لحوجه كاسيروف على الرقاب.

وبنما استخدم مختار الجرائم والرخام والبرازيل في منحوتاته لإضفاء الصراحة على أصلها في مذاق ثقافي يتقبل الصريحة في لغتها، اختلف الأمر مع الجيل الثاني فلما كمال خليفة (١٩٦٢ - ١٩٦٨) في معطم أصله لاستخدام الجص مطوعا لإيه صياغة لمحات تعبيرة فائقة، ويميل كمال خليفة في لوحاته ومنحوتاته لإنتاج الأكمة؛ أكمة ترحى فيها رأس المرأة بالألوان والمجوهرات والنباتات، فتكاد المرأة لا يورح لأولى كما يتجلى لنا في قناع (١٩٥٧) (رقم ٤)، فهناك فراغ في مكان العينين يقيم عليه الصمت؛ صمت تجسد به الكلمات على الشفوف المنقوشين، والرأس في شكله المجرد يكاد يكون أنية فارغة من الزهر.

ولن كان مختار ومحمود سعيد قد جسدا عنصر المقاومة بمثل حركة التأنيب التي تقع بين الشرق والبدء، بين البور والاحتجاب، فقد أبرز لنا كمال خليفة في البج (١٩٦١) ارتفاع ٤٠ سم) (رقم ٥) إزدواجية المقاومة والاسترخاء كأن المسد يبورح بما لا تقو به للشفة، فوضع الجسم هنا قد يكون قائما أو مستلقيا، مقاموا أو مسترخيا، وأصاها كما مثأما، وهي إزدواجية تازعت الفنان في عزله في زمن الخمسينيات والستينيات التي بدأ فيها نور الفن بغير جمهوره يتجدد فهم إنتاجه لذة الإبداع وشغل العيش.

فالرعى بتعارف الأمتداد ليس محاولة لتجريد التجريد الإنسانية التي غاصتها الأمة آنذاك، ولا هي بمسند تهوين وطأة المعاناة بتقبل الحياة بطورها ومرها، ولكن يتجلى لنا أن تجسيد تلك اللغائية الإلزامية قد اتخذ عدة أشكال في كل مرحلة، حيث كشف الإنتاج الفني عن التناقضات التي ينبغي التحرك بموجبها، ففي مرحلة الستينيات المتدعة بأنات التمذيب والقهر والكبت كان إزاسا على الفنان أن يتوجه توجهها داخليا لإدراكه لوزاع نفسه أولا - فهابت محاولاته نتاجا لانقلاب الارضى فيما يشبه العلم.

كان ذلك قد بدء منذ الأربعينيات، فالانطلاقات التدرجى من قبضة المدارس الأكاديمية صاحبه الرغبة في اكتشاف أغوار الذات، ولكب ذلك ازدهار المدرسة السريالية في أوروبا - ومصر. ولكن كان لعبدالهادي الجزار (١٩٢٥ - ١٩٦٦) مسار آخر، فنشأته في الأحياء الشعبية بالإسكندرية والقاهرة، فجرت في خياله ما تعجز الأتانيات الجمالية عن إصاهاه فالحياء للشعبية في بساطتها، في شافيتها، جعله يدرك الملاق بين الموجدات، حتى تكاد تسمى للفوارق بينها، فالمرأة في إنتاجه تتساوى والرجل بل إنها يتشابهان حتى تبدو شفوصه خفية، أي تجمع الحسنيين معا. ففي لوحته آدم وحواء (١٩٤٨) تتجلى لنا الحميمة الطبيعية لتجانس الرجل والمرأة فيما يشبه التوافق بين أوراق الشجر وفروعها، فهو توافق يوحد التكانات الحمية في جمعتها كما يتجلى لنا في عاشق من الجنة (١٩٥٣) فالمرأة لا تتجلى كدور مغاير له استقلالته في أعمال الجزار بل يتفكك حضورها في تواجده مع كافة التكانات الأخرى، وإن كان الجزار يمسد للارضى الجماعى الذي لازم الإنسان منذ العصر البدائي فهو لم يمع لغرض النموذج الأصلي بل شاء أن يفسح لنا عالم مجهول كسأنا بداخلنا، وإن كان بسطاء القوم يستعونه بالسحر فعليا بذكرات السحارة بالفن، فاكشاف المجهول هو الدافع الأول للحركة والعمل للفن.

والعيش في موضع بين البين - الموش بين عالم الصناعة - وعالم ما قبل الصناعة، أمد الفنان المصرى برؤى كان نظيره في الغرب قد صرف عن البحث عنها، ولم تتجع محاولاته في التجريد التي ظهرت على مشارف القرن الحالى في حل معضلة البارائى التي أخفق التحليل الطبهى - تقنية الغرب العقلانية - في توسيدها، أما الفنان المصرى ففي نزاعه الدائم بين الاستسلام لما هو متعارف عليه وما يرقى للتعرف عليه أنتج حياته فاستبدل مسردات المستشرقين وتكنيات عصر النهضة الأوروبية، برؤية مهجة لغضاء مركب تتجمع فيه كافة الرقائع التي أمت بتاريخه، والتخصى ذلك استمدات تقنية مغايرة للمنظر الدلائلى الأبعاد الذي يفرض رؤية أحادية - ولكن الفنان المصرى استقى التجريد من عدة منابع تتفجر في تزيته صاغتها روى تشكلت رفقا مفاهيم تغيرت عبر مراحل تاريخية مختلفة، فالتبسيط للأشكال الذى تبلور في أنماط متعددة أسد الفنان بألق جديد للتجريد لا لمجرد التجريد أو لتحديد الماهوى أو البارائى بل لإعادة دراسة الشكل في فضائه المحيط حتى يتجلى موضع الذات في الغضاء الاجتماعى.

وكان مصرى منصور (مواليد ١٩٤٣) أول من اهتم بالريف المصرى كفضاء يتسوح له التعريف على الذات في إطار ما يصطبها من مرجديات مادية وأطباء. وكان الفنان قد غادر الريف سببا ثم تلاوه في لوحاته فوز عودته من بعقه الدراسية في الغربة فالاغتراب أتاح للفنان قياس ذاته إزاء الآخر معا فحضر لاسترجاع علاقته بالريف ودلالة هذه العلاقة في الواقع الزمان. والسنتر الريفى في إنتاجه يتأسس على المرأة في علاقته بالرجل، فمذ بداياته لفص الفنان هذه العلاقة في إطار معمارى رصين يرمز بالتوحد - (رجل وأمرأة - ١٩٧٢ × ٥٠ سم زيت على كرتون) وإن كان التوحد في



(٦) صبرى منصور : بيت الأحمية.



(٧) صبرى ملصور : حائل راقص فى ضوء القمر

عما تشير تلك اللطائف التي تتراءى لنا في نماذج من الإنتاج الأخير؟ هل باتى الفصل بين الطيف والزهر كدلالة على تشظى الملائكة الإنسانية؟ أم هل يشير هذا الفصل بين الروح والجسد إلى التناقض الداخلى الذى قد يصيب الذات ما ظلت الأنا منفصلة عن الآخر وتتقاسمها التواصلى على المستوى الشخصى أو الجمعى، ومن ثم القومى أو العالمى؟

وعليه، تفرد قراءة صورة المرأة فى فضاء التشكيل ضرورية لإعادة تقييم موضعها فى الفضاء الاجتماعى فى إطار علاقتها بالآخر، وفى إطار علاقتها بالآخرين، فتتبع الرمزية الكلية لصورة المرأة عبر ثلاثة أجيال هى محاولة لقراءة عدة علاقات يتراوح فيها الجسد والفكر، المنظور البصرى والسلطة، اللغة والمحدث عبر دراسة علاقة الفنان بموضوعه التي تتغير ما ظل الفنان يغير علاقته بذاته. وبقراءة خريطة الإنتاج الفني فى مراحل الانتقال الثقافي التي مرت بها الأمة، يتبين لنا وجود حركة مقاومة فى اللعب كافة لم تسع للتحريف لمجرد التجريد ولم ترشح للمعايير المستقيمة للتسليم بالأنانيه الأجدية بل سعت لإعادة تشكيل الظواهر المحيطة بابتكار صيغ بصرية مغايرة تقدم أشكالاً جديدة للمعرفة. ■

التي تشد للإجماع وهي لم تلق السمتة، فيغدو شذوها أيقنا صناعاً للمسكوت عنه، وكان هذا المرمى كان مبدراً للكتابات التي تمول إليها صبرى ملصور فى أولغى للثمانينيات وهي سلسلة من اللوحات لسيدات يتحدن عند سفح الهرم، فالتزامن بين الماضى والحاضر يمسد ضرورة البحث عن خبايا الماضى لا إعادة دلفها بمداية خنايات، أما أن يرمز الدفن إلى اللقدان فهي دلالة على حاضره قد خسر مجده الماضى وفصلنا عن أنه عاجز عن استشفاف الحاضر المستقبلى، وتضول البيت فى إنتاج صبرى ملصور الأخير إلى مدفن يحثو على تايوت، وبانفناء الطمر للرجالى من فضاء الترحه، يزداد حضور النساء (انظر رقم ٧) وتظهر لطيف حوريات محقة فى الفضاء العلوى، وأكالييل الزهور، غدت رحلة البحث الآن، لا تترقى إلى تعريف الأنا بالآخر بل هى محاولة للتعرف على الرغبة التي تتراد للفنان، أمى الأمومة المفقودة التي يبعها فى راحة يقدمها فى ذكرها. أى فى ذكرى أمه - ١٩٩٤، خامات مختلفة على ورق، ٣٥ × ٥٠ سم)، والتي تتجلى فى الطيف السطحي فوق البيت، أم الحبيبة المفقودة التي توصيه لها بأقاة الزهور، هل هو سعى الفنان الماورا لى أم رغبة وشوق إلى الشوق الحسى؟

لوحات الجزار هو نتيجة لتدوير الاختلاف النوعى لانتماسه فى اللزعى كى يملكو بالأنموذج الأول، بشكل صبرى ملصور تكتيقات على درجة فائقة من الرعى بالناظر والاختلاف، فالتردد بين الرجل والمرأة ممدارى وليس فطرياً، وتتجلى المرأة فى إطار البيت الرغوى التي تظله أفرع التفيل الشامخ أو أوراق الشجر الباقع (انظر بيت الأحبة ١٩٩٦ ٣٥ × ٤٠ سم زيت على قماش) (رقم ٦) والتداخل بين الخطوط المنحنية والمستقيمة فى المنظر الرغوى يرد امتدادات الأشكال وإيماءاتهم لتتجلى صبرها مشاعر عدة. ولكن المصور الواقع للرجل والمرأة يتناول عبر صباه للقمر الذى يمد الأجساد بصلابة نخعية فى تكوين ثنائى الأبعاد، كما يحفى على المكان جواً من القموض فى ضوء القمر يتأكد الحضور الرواقى وتبعينه، وفى ذلك تفكيك الرومانسية التي يحلها البعض فى إنتاج الفنان ويتأكد ذلك للتقويض للرومانسية فى حائل راقص فى ضوء القمر ١٩٨٥ - ١٤٠ × ١٢٥ سم زيت على قماش) حيث تتجلى المراقص كأنها مأم فالتغنية تشدو كأن ما يصدر عنها هو صرخة ألم والمهاجون للحمل تظلمهم جذران منازلهم. فى هذه التوحة التي أنتجت فى أوج عصر الانفتاح الاقتصادي يستعيد الفنان صورة الغازية الرغيفية

الكبد المصاب بالتليف

حلمى سالم

خاله الصياد

طبعمًا هتاف الصامكون مدخلًا لاكتشافها معادن المرتزقة، يليه أن طيراتها ينصح عن رقعة من البياض لم يقسها طبيب الامتياز، ولهذا أخطلوا فهم هيامها بشواه زميلة المختبر وإنسحابها إلى عممة الفخذ. البياض أومعها أنها من عائلة الكفن، فصار سهلاً أن تصدق القادة إن تحدثوا بلهجة الشهداء عن حفرة في الشمعدان.

طبعمًا خاله الصياد سيخطفها منه ليدريها على لغة يكثر فيها الماء بين أنثى وأنثى، وسوف يرفض انكسارها حتى لا يحدث التناقض بين الحيوان والعدم.

في الفجوة التي ستنتج: سيحتجى بها خاله إلى قاريه، حيث السمك الذي لم يطلع ابن الأخت في اصطفاه، وينصحها بالأاجل ابن أخته طبيبًا نفسيًا، حتى لو كان في ذروة انحداره.

تمزيك الشفاه

لدينا مدارس في مسكة الجفت. والمرأة التي تأملت ألبرم العائلة ألمحت بشكوى أمها من تآكل الرسخ، حقد الرجل في طريقة تمزيك الشفاه، فكاد يعي أن كثافة اللواجب تسبب ندرة الخضراوات التي تقاوم الأنيميا، فيما الجميلة ظلت أن فطح البطن مسالة وجودية، فعاربتها الغيبوبة عندما زاد البياض عن جلد الآدميين على احتماله.

كان السناخ كله يطربها لأنها لا ترتدى اللقفاز وهي تستخرج الكبد المصاب بالتليف. هم مصيرون: فقد شاهدته السالبة ملقى على الطريق تنهش النساء الحصيقات (باعتبارهن نائبات هند) من كبده، ويطلق على أعضائه تككيكن بعد كل تسمم في الدم.

هي معذورة، لأنها تجهل أنثى بذلت جهدًا في الاتزان حينما جلست أمامى تدون شيئا عن اللواتي هززن عرش مصر.

نقاص

لن يُغصَّب رجل على الاعتراف بأن المستشفيات مفتوحة ٢٤ ساعة، فيما إذا الشعر الذى هندمه الكوافير فقد الفجريات اللواتى يقفزن من أطرافه إلى الأكتاف، فيصاب العبدية بغزع ينطوى على لمة اصطناع يستطيع المحنك فضحها.

حسن، من فرائد النقاص أنه لا يعبر عن مشاعرنا تماماً، بل عن مشاعر الشخص تجاه الحالة التى تجسد مشاعر الوضع المشابه لموقف المرء الذى يحمل مشاعرنا نحوئنا يصعدون عن مشاعر موازية لآخرين ليسوا هم نحن تماماً.

كان المحذوف بينهما أثقل من كفاءة حافظه، فظل صاحباً فى إجراءات الفصل. وحينما وصلا إلى مدن تهوى فى الروح ومدن ترقى، كانا قد كرها النقاص كلياً، لأنه غشم لاعمل له سوى نزع اللدوب عن صديدها.

الحمام

أية قسوة مارسها على نفسه وعلى الجميع. أخلق على نفسه الحمام بالمفتاح.. فكيف حاور عمره وهو يهرس ملابسها الداخلية بالأرمو، بينما الأهل بالخارج، والزوج، وطاغم التمريض؟
لم تكن له ولم يكن لها، لكن النزيه أخرج الأفعال البشرية من قضبانها، النزيه الذى كان مزيجاً من قم السعدة وقم الرحم، فاستوجب استلقاها على الظهر محاطة بواكها، أولئك الذين أدهشم أن يكسر الصب تابو رجولة العرب، حينما نازع الفسالة على حقه فى شطف القطع الحساسة والملاعات من دم ينتمى لارتطام جسدن ليس جسده أحدهما.

بين كثرة المحبطين كانت هناك امرأة من تلاميذ هرامشى مستعدة لدفع حياتها لقاء أن يخبروها بما كان يتهم داخل الرجل لحظة ازدهار رغبة الفصل، وهو مثبت بمترين فى متر:
المكان الذى تعدى نفسه. والرجل المستثنى بالإلا، الذى حلال فيه أن يقتل.

النصائح

العنان ترفضان النصائح التالية: أ. كذا كذا كذا.

ب. كذا كذا كذا. ج. لا تسلمى كل المستحقات. تحتاج فترة سماح لتنهذب اعتقادها بأن الناس مجبورون على الكيد. بعدها يمكن أن تمد ذراعيها فى الفراغ، بدون ترجس من ظهور سكونة فى آخر المنام: هذا الذى رأت فيه للجورب يخفى تحت الملة، وأسناناً تقضم شعر السر فتلصق واحدة منها فى الحلق، ويطلة تتدلى مكان مصباح الكهرياء.

مدعومين بالوثائق شرحوا لها أن قفاها ولحد من شيوخ المنسر، إذ لوحوا بأسانيد تقطع بأنه كان يدير المفاتيح فى يده قبل أن يوزعها على صبيانه من أجل معالجة الخزلن. انخفض الضغط بعد أن تزعت قمرها، لكن الرجل لم يستطع تجاهل للتكاثر المجنون فى الخلايا. ■

نخلة

درويش الأسويطي

وتلويحة ساحرة

*

نخلة ..

سوف تكفل شباك عمرك ظلا

ندى،

فالشبابيك نافذة للصنوع

على الفرحة للفاخرة.

*

نخلة ..

صلى الخلل للمبارين

بقيظ المواقيت،

كأنما لطير تطارد للريح

والطاقة القادرة.

وتعطى لمصفورة ..

من زمان البكاء

ملاذاً ..

وعشاً لأفراخها الحائرة. ■

نخلة ..

تستعمل على عملش العمر

والصبيبة العابرين ..

وجرح قديم

يلفتل في الذككرة

*

الجراح القديمة لا تقتل النخل،

لكن تلون أوجاعه

بالفناء العزين

وباللهجة الفاترة

*

هاهم الصبيبة العابرين

يضعون يالغو،

والطرب،

والنخل يضحك، يهتز،

وساقط السكر المستحول

غذاء .. وتمر،

عن

عبد المقصود عبد الكريم

ربما

يخدش القاهرة

أو تخذشه

تعيّره بالفاقة

أو يعيّرُها بالزبر والقصون

وكثرة الحيال

تطرّ وجهه

يشدها من القاف أو يحلّ رحلة تالها

ربما

تلطّخ أشعاره بالصراخ والعويل

لكلّهما في رعدة الظلام

بمتزجان.

ربما

تبتّزه «مُكامل» بالأحلام والجدود

بأنباء العمومة

أو أسرار الطفولة

ربما

تبتّزه بمقبرة المشيرة

لكلّها «مُكامل» يفرق إلى تراب حجرها

كلما أنهكتها رمال الجزيرة

أو أرسفة للمدن.

ربما

القاهرة أو «مُكامل»

لكنّ بخداد أيتاء رغم لهجته الفرعونية

لها موقع خاص

منذ توجّها للمأمون حتى أكلتها بريرة الرعاة

وغرغرينة الزعيم

منذ شقّ العلاج.

إلى شroud الأخضر بن يوسف

وسقوط «الشيخ بن جعفر» في الوحل وهو سكران.

لحمشق أيتاء

رغم استسلامها لإغواءات ابن أبي سفيان

سحر غامض

الشعر

قد تفسده الرؤية.

لكن باريس

تلك الغائبة التي تغوى الشمس كل ليلة في سرورها
وتخرج في الصباح على مرأى من الجميع بطن يزهر
بكوكبة

من الشياطين

مثلاً، ذات ليلة وضعت بونلير ذلك اللحن الذي
تزوج أفريقيا في حانة الزهرى والأفويون

وفي أخرى

وضعت رامبو الذي كدس سيفته النشوانة بالمبشيات
بونلير... رامبو...

إنها سلاطة لا تنتهى

هي أيضاً، باريس التي تضم فان جوخ إلى صدرها
الشبقى

إنها باريس

لكن باريس

مسألة أخرى.

القاهرة

أو

مطكأمله

بغداد

أو

دمشق

ريما، رغم كل شيء

يلقى بأحداها

أو تلقى به

لكله للأسف

يقص في البادية

حين يخلو رعاة الأبقار، على مرأى من الجميع

بصاى الجراد.

إنه في البادية

في الرياض

أو

والقرى،

بين خنجر الأعراب

وسيف السراوات. ■

ملوك الليل

كريم عبد السلام

فيما تكون نائمون

يأتى من يمتلكون الليل،

الليل الأصلي، الخالي من شجرة

إذا عاد أحننا متأخراً، يسلبونه ساعته،

لا يقولون نوبلات.

يضاجعون ورقفاً، صديقاتهم أو غريبات

سرجان ما يرضخن

يتساوى الأمر، فى مداخل البيوت

أو تمت أعمدة الكهرباء

لكنهم يحتفظون بالجراند فى أيديهم

نَحَسَباً لافتراشها.

فيما يضاجعون

يوهرمون أن آخرين يتلصصون عليهم

فيتودعونهم

الشذائم، بعد اصطدامها بالذوائف

تتسلل إلينا مفسولة، محملة بالإيقاع

حيوننا مفتوحة فى العتمة،

تبتسم كلما تصاعد السباب فى الليل.

امرأة تهزول

من نافذتى، أرقب دمها الساخن ودموعها

كيف كانت أعضاؤها مترهجة منذ لحظات

تذكر عتمة الزقاق

الجميلة، ضربها عشيقها القديم

وطعن عشيقها الجديد، حين دافع عن مكس أصابعه

على فخذيها

تهزول تحت نافذتى، قاصدة رجالها.

لم يتمكن من تسليتها فى أية لحظة،

عشيقها القديم..

يأسه ومرارتة

مطوائته وأصدقائه المقربين

تكرياته عن مكس أعضائه لا تتكرر.

فى هزولتها، تتدخر الصراخ حتى تصل إليهم،

ملوك ليلٍ آخر،

ثوار لا يدخلون على الساكنين

ويقربون العالم بالخارج القوية للحروف

الكلام نوع من استعراض القوة

الكلام ينفي الآلام والانكسارات

يتكلمون، فيعرفون ماذا تساوى الحياة:

لا أكثر من بؤلةٍ

طعمة، يُقَوَّنُها ويطلقون فلتحين قصائهم..

ها هي سدورنا أيها المطر

يا ظلام

لا تُخَفِّ ملامحنا.

من أهينت أنثاء، يحدو بين الحارات

فتمسك قطرات دمه على التراب

يعوى متمنياً أن تظهر فريسة

أية فريسة..

ورقة شجرة

صوت أو خيال

يصرب أعمدة الكهرباء بسكينه

فينبش رنين يذهب إلى البهجة لا إلى الشجن

أسرعوا أيها الملوك

هنا موقع المعركة

هنا ستحرر الدماء كومضات فسفورية

الماشوق القديم وأسدقاؤه يختبئون في زقاق قريب.

لا يملكون سوى دمائهم، يبنذرونها

في الفرح وفي الغضب

في المحبة وفي الكراهية

سدورهم عارية، والسكاكين تمتلئ لعصور قديمة

المقبض هو كل اللحظة

والنصل هو الساحر الذي يمتص الضوء

وتتعلق العيون بحركته.

يا أيدي، تشبهي بالمقبض

الأيدي المتحصرة والأيدي المهزومة

الأيدي التي يفسى الدم أصابعها، ثم يقطر على التراب

الأيدي للخبيرة بالألم الذي تسببه،

بطول الجرح وعمقه

يحدد القطرات التي تسيل.

على الكلاب أن تتوقف عن النباح والتسكع

القطط، على سطوح المنازل وفي اللجوات

على قطين أن توقفا تسافدهما إلى حين

وترقبا الضجيج.

أينها الجميلة التي أرقمت بين المارك؟

أفى غرقة عشيقها، تزار الأنفاس التي تطبئه،

تلحق جرحه وتغمره بريقتها؟

بين الليقة والغيبوبة، يناديها

ويترعد الآخر بجرح من الطق حتى السرة

يلقى بأحشائه إلى الخارج،

يلوعده بين الغيبوبة والليقة.

خلف للزفاف

متفرجون أطفأوا الأنوار

رموس في زوايا حادة

فى الميزان: التعاطف وخيلاء القوة،
من اختار أن يحل على الأذرع
يتأوه ويبيكى، كما يحدث بأحلامه،
اختار أن يرى تأثير دمه على آخرين
وحرصون على حفظ دمائهم بعيداً
فى أقصى أجسادهم

الشكرى والهذيان فى متناول يده
مثل الأطعمة الجيدة.

هل انتهت المعركة؟
لم يندلج الهواه المحمل بالصباح والشتائم
لم تحل الساحة من الظلال التى تعدو
ولم تعدم النواذ مراقبين.

تمريعات لأمرام لم يتوجوا ملوكاً بعد
يدرسون الأرض ويكتسبون الخبرة
ينقلون الوقائع، فيما يستعيدون الصناعات العاسمة،
كيف كانوا قريبين من أحد الملوك وهو يطمعن
كيف طفر الدم فجأة
وأين أصابهم الرذائل.

الكلاب تتحرك بحذر
نفصل الروائح المختلطة والآثار
القطط بدأت جولة جديدة من التأسف. ■

تصعن نفسها من الاكتشاف
وترى المعركة التى تحدث أسفل
سباقاً بين دماغ حمقاء
غامت الرؤية فى عيلى أحد الملوك
انحرف إلى شارع آمن مطوحاً بسكينه
الأعداء اللذين فى الذاكرة،
الذين تكسروا على مدار سنوات
حضرُوا أمام عينيهِ، وما هم يجرّون فى كل اتجاه
من الذى ستخونه قديماً؟
من ستهلله ذاكرة الملك؟

سقط صغير
كان يخرن المعركة فى رأسه
عندما انتبه
وجد نفسه آخر الهاربين

الملك يحنرب فى جميع الاتجاهات
وخصومه يتساقطون من حوله
لم تملأت أبهى الصغير
لم لم تلجأ لرفاق أو باب مفتوح؟

الانهيارات تحسم المعركة
يترك أحدهم ثغرة ينفذ النصل منها لجسمه
فيكسب التعاطف الذى يحتاجه

شارلى شابيلن

فاطمة قنديل

العنين.. يمكنك أن تلتقى هذه الكلمة وحدك بعد أن تطلقى النور ويبدأ الليل فى نفع الروح فى همسات كالدائه. ستمنحك تماماً ما يمنحه الجنس - أعلى، خرير الماء فى الجنات القرآنية - ستلتقي الكلمة ويمكن أن تتعمقها أكثر فتصير للنوستالجيا، مستلقية على فراشك - الذى لا تغيرين ملائحته إلا حينما يقرر حبيبك أن يحبك - وغالباً ولشدة خفوت صوتك ستخرج من بين شفتيك كرة من الصابون لا يصدمك هذا، كونى أرسنقراطية بما يكفى لتجاوز هذه الدعابة المسخيفة.. سيدعمك اشتياق مربوب إلى شارلى شابيلن ومباشرة سيسقط بين يديك شريط سينمائى أبيض وأسود وحتى لو نسيت بعض التفاصيل المحورية لحياتك ستقولين إنها مخبأة تحت قبعة طويلة سوداء هى قبعة شارلى شابيلن، ستوقنين - أنت المهياة عادة لإحساس بالتأمر - أن أحداً لم يرتد قبعة سوداء سوى شارلى شابيلن وأن دموعه - لا دموعك التى تهرين إحساسها كمسحة الشيوخ - ستبقى مثل بلية زجاجية محبوسة داخلها موجة ملونة كانت تكفرك فى رمال حديقك وترفع كشراع يومئ ريماً إليك الآن. أيضاً لو كان هناك كرسي بحر ونظارة شمسية ستجدين جسدك العمارى - كما تدعى دلماً - خلف جفنين حدقا طويلا حتى زوال الخطوط بين الأشياء.. هكذا بشيء من الحيلة يولد الإنسان من جديد.. وبعض النوستالجيا لازم للحلم. ■

موت العاشقة

هدى حسين

أحتاج لأن أنام فى حضنك

لأنك ملوئى الأخير

لأننى ولققة من خواء دواخلك

التي سأملؤها بوجودى

التابوت بحاجة لمومياء

فتركلنى متأثراً

الآن تسأل،

ما الذى يجعل تلك المسكينة تحلم

أن يحترق جثمانها؟

قالت ألم تتذوق كلمة كالبحر

كالجثمان على مركب شراعى

كالشعلة التي يصوب بها القوس على القتل المفروود على

الجثمان؟

حدثكها عن رماد الأب المرسوس فى زجاجة على

الرف،

فغابت؛

على الأقل،

لو وضعتنى فى زجاجة

فالقلنى فى البحر.

كانت السماء حمراء والبحر أزرق

من أين سينبع الدود يا حبيبتي

مادمت أحكم تثبيت المسامير؟

بالأمس رأيت اللؤلؤة التي حدثتك عليها

كانت أثقل من أن يحملها ماء القاع،

لم تكن تبحث عن محاربتها

كانت فقط

فى القاع.

أنا البلورة لا تكسرنى

امسألنى عن المستقبل

لا تتذكر الآن أيام طفولتك المفعمة بلعب الكرة،

والمركب الشراعى خيطاً بنفسجياً يرفو للملاقة بين
الساخن والبارد
وأنت مازلت تخط أحرقك الأولى
على الرمال .

كانت تقف صامدة أمام البحر يرفّ رذاؤها
تأمل قبلة الحياة التى أهداها الإله للشجرة
فتناسل الشجر

للأرض فتكاثر الجذر
للطى والماء فنشأت الميوّنات
عندما هبط من السماء أفزعها هيئته :
لم يكن يمشى على أربع
ولم تكن له أجنحة
أهدته قبلة فصار اسمه الرجل
ثم تناسل البشر .

بعد الشمس الرابعة من اليوم الأول من عام قنومه .
قالت كأنما استعادت آدميتها :
« صفنى ، أراى ؟ »
عندما استوقفت
كان قد اختفى

اكتسب وقوفها أمام البحر معنى آخر .
ولم تستطع أن تستعيد للملاقة نفسها

بالشجر والحيوانات

فى القمر التاسع اليوم الأول من عام غيابه
نظرت فى قلبها فوجدته خاوياً
قالت : « المسكين .. »
سرق المعرفة .

بعيداً وجدوه
ماذا تكلمى قبل الموت ؟
وما للموت ؟
للجوم قمر لفتوه إلى ذرات
فجسدت للسماء أسنان تلمع كلما منحكت
ماذا أنسى ؟

كانت ترد أن تميا ولو لثلاثة أيام
على قطف للثمار فى جزيرة

لم تكن لتقتل الحيوانات أصدقائها
رأت السحب مزروعة بطعام الأرواح الطيبة
قالت ماذا أصنع فى الدنيا مادام الأطفال وحدهم أحباب
الله ؟

قالت الطيور الجارحة أرواح شاخنت تبحث فى الأطفال
عن نماء تعيدها للحياة مرة أخرى
قالت لماذا تسخر منى ؟ أرغضنى فقط . ■

مجرد ... حبة هلاهيل

محمود الحلواني

حواليها
مضى قد ضاعك المقيم
ولا قد جبروتها
تستلي لحظة منطها
«لما تساويك»
تستلي بفض مولا
ويرحلوا المردين
(عاشان تروى وحده)
تتجج بمشاويرك المهمه
ويأن جو الحضرة ما يناسبكش
ولا أحوال المردين
(لا هما من تويك، ولا أنت من تويهم)
وتتصرف
من غير ما تكونن بضمة العبيب
وزاحة الوصال،
تتصرف من غير جلال
ملعون
تطاردك الحقيقة
وتسيب على جمك جرب
ياكل في روحك

كان نفسي تنهار تماماً
تحت رجلها
وتعبرهم شجر أو حجر
كل اللي واقفين ساعتها - ببحر سواها -
- حظ -
أو تعبرهم نورك اللي كان مطفى
أو دمك المشدود
أو خطوتك ناموتها
تنهار تماماً، تماماً،
وتقول لها: محتاج لك
كده ...
زى طفل يتيم،
أوحشة تسمى على رزقها
أو عود نبات مائل
تنهار تماماً،
تماماً
زى الرجال للشداد.
«
طبعاً خجلان من نفسك
وانت رايح جى
رايح جى

بوحدتى

*

تسمع كركمة الضحكة وهى يتجرى وزا الضحكة
تقول، ياسلام
حبة هلاهيل
بتونس بعينها ف ليل وحدتها البارد
فى الدواليب الواسعه
مجرد..
حبة هلاهيل
بترد العنه
وقرقصة للفران
واللسان

*

مش حادتك
تهديها الوردة الحمراء
تعت عيونهم
وتقول بالغم الملبان
على مسمع منهم
- محتاج لك، يا حبيبى
مش عادتك
ليه
وحشك للدرجة دى
وانت رايح جى
رايح جى
حواليها
مش قد ضحكك الحميم
بهاك

*

حد يكبر له ف وده

*

ببعضكوا البنات كده
زى ما تكون الحياه
على قدهم
بالظبط
ببعضكوا البنات
من قلوبهم
كده
ويحدثونى
بورده
تريكنى

*

التليفزيون الملحن
ال إن إى - سى
الألوان
للى بادفع أقساطه من لحمى الحى
داير عريان فى الشقة
وأنفاسه
بزعج سابع جار، وتصحبه من نومه
أنا اللى أستاهل
عشان حرمت بهاء أنه يقرب له
وعليه على بهاء
وحاوطله بمناريس وحصون
وقلبت نظام الشقة عشانه
فمتملش بهاء
ولفش
دلوقتى استغرد بى التليفزيون
وعايرنى

أو يحصنه بشده

أو يصصره ف أقرب سرير نوم

ويسببه بس

لما يبدأ يبكى على صندله

ويخطر في البكا

إيه يعنى

دمع

ومطر

وكلام حنين

ونار

وطير

وملح

وانتظار .

ورمل سخن

واحضار

ورود مر

كل دول ..

إيه يعنى

لما ينجحوا فى صدرك

ويسففوك اللراب

يا شاب!

*

ولا قد جبروتها

تسكنى لحظة ضعفها

لما تصاريك

تسكنى يفض مولى

ويرحلوا المريدين

(عشاش تزور وحدك)

تحتجج بمشاويرك المهمه

ويأن جو الحضرة ما يناسبكى

ولا أحوال المريدين

(لا هما من توبك، ولا أنت من تربهم

بتحذر عن إيه

خلك شجاع

وواصل انهيارك للنهاية

وقول لها

«ولو»

للحفرة تلو الحفرة تلو الحفرة، خطبها

وقول لها

«ولو»

يمكن تصدقك فى الآخر

وتكتب السلام اللى جريت ملوعها

أو نزولها قبلك

وتكتب السراير اللى علمت فى روحها

والنالى اللى اتكحلت بزهرتها

يمكن ..

تسيط بخيوط

وتضريك فى صهرك

أو تحذفك بليله

أو سرير

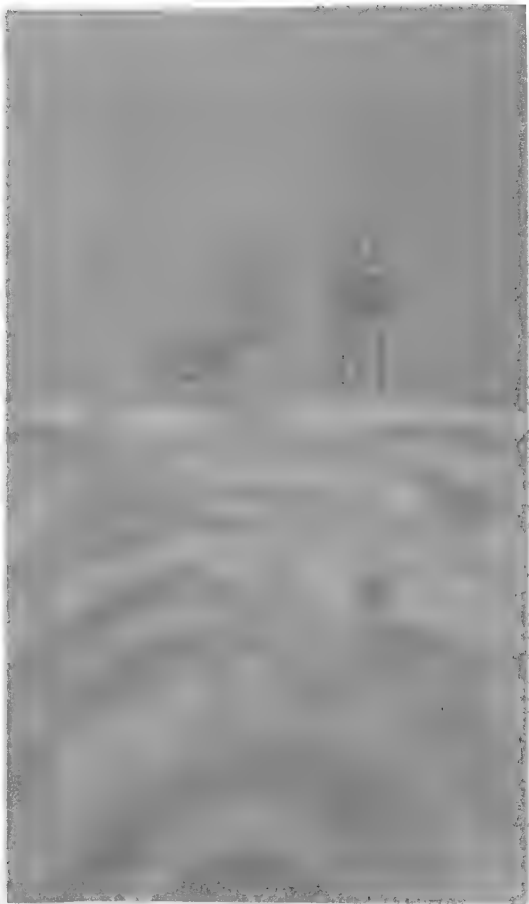
أو أى حاجة تكسرك ويس

قول لها ..

«ولو»

وواصل انهيارك

للنهاية. ■



التي كن

سوى بكر

ف هذه المرأة، وبينما كنت جالسة أنتظر الطائرة في مطار أمستردام، لم يداخلى ذلك الشعور اللاإمبالي الذى يهيم على حواسى عادة كلما كنت على سفر، فإلهمغراقها لن تكون بعد قليل إلا سماعات عابرة، أما التاريخ، تاريخ المرأة الشخصى، فسيسكن الذاكرة كروح من الهلام غريب يصعب الإمساك به ووصله بالزمن الحاضر، إذ يولد الطيران حالة لامرئية غامضة من الاتصال الإنسانى، اتصال بأناس لا وزن يربطك بهم تاريخ، ولن تقاسم الجغرافيا.

وخلال ذلك الوقت من تأويل الليل، كنت أكابد مللاً وتعباً ونعاساً يفكر رأسى، وقد تلخصت آمالى كلها فى مقعد طائرة أسفر عليه لأكتشف من عبء رأسى وأنام، فالرحلة التى قطعت جزءاً منها قادمة من استوكهولم إلى أمستردام، والتى مازال على أن أجز ما تبقى منها حتى القاهرة، بآلت مرهقة ومملة لى، خصوصاً بعد أن أعلن عن ساعة تأخير كاملة بالنسبة لمرعد الإقلاع المحدد ببطاقة السفر. هكذا اضطرت للجلوس فى انتظار استدعائى مع بقية الركاب لصعود الطائرة، غير أنى وقد اكتشفت أن لا طائل من الصل والصنوق، قررت التصرية عن نفسى، ورحت لأعجبها لبعية كنت قد ابتدعتها منذ زمن ولأعجبها عادة مع نفسى فى مثل هذه الظروف، فكنت أخذ بالتطلع بين الحين والحين إلى جمهرة المسافرين الجالسين حولى، وأحاول معرفة

البلاد التى جاؤوا منها، وطبيعة أصالهم والفرض من تنقلهم، كان على، وقد بدأت فى التلمس، أن أسقط جمع للعجائز اليابانيين من حماسى، إذ إنهم أفسدوا الأمر على مذ البداية، فما ضرورة التمكن بشأنهم، لأن اليابانى وقد أفصح عن نفسه، بملامحه المبهمة، منذ اللحظة الأولى لا يملك لذة اكتشافه، ويصفى مخيرة شركة سواحية، أعمل فى مجال السياحة منذ ما يزيد عن عشرين سنة، يسهل على التأكيد أن هؤلاء اليابانيين سيمتقلون الطائرة لهبطوا فى مطار القاهرة فيصعدوا منه مباشرة فى طائرة أخرى متجهة إلى مدينة الأقصر، ليمضوا ثلاثة أيام وثلاث ليال فيها، يهرون خلالها طيلة النهار سوا وراء الأثر فى وادى الفرك وادى المكات، ثم يذهبون آخر اليوم إلى الفندق فينسلون ويتشرون ويأمنون.

صرفت بصري عن السفر، مفسدى اللعبة، وجئت ببصري فى بقية المسافرين: بضعة مصريين، أغلبهم من موظفى سفارة لنا بالخارج، نساء بعصهن محجبات يرتدين أزواء متاجر أوروبية، غير أن كمية الذهب حول أعناقهن وأذرعهن، وطريقة استخدامهن لمصاحيق التجميل، وتلك المنارات المدعية للمتالية متصنة القيمة، تسفر فى الحقيقة عن هزة داخلية، ربما سببها طبيعة الحياة فى الغرب المتناقضة مع قيمهن القروية والمتجالية بوضوح فى كومة العيال المصاحبة لهن بين راضع، ومحمول على

الكف، وجالس على الحجر وصارخ ولاعب وبالك .

إن، لم يبق لى غير هذين العاشقين اليابانيين: أرجح أنهما من الأمان فهما يتعاقبان بين الحين والحين، بينما يطالمان كتاباً اقتنصت حروفه اللاتينية من الفلاف Der Egypt⁽¹⁾، ربما كان عن أنظف المطاعم فى القاهرة، وكيفية تجنب ابتزاز تجار خان الخليلي، وتجنب نصب الأدلاء السياحيين، ومجموعة من النصائح الضرورية للسياحة فى بلد غير محضر بقدمها للمؤلف لمواطنيه .

لكن ها هو ذا مسافر جديد يأتى، قلت لنفسى وأنا مستمرة فى اللب: عظيم، لاحت به يدخل مصرعاً، يقترب من شامة الجرائد الموضوعة فى ركن الصلاة، يقب السعروض سريعاً، يخلص الذليل للجراف فيسحبها ويوجه إلى مقد أمانى، ثم يترك حقيبته إلى جانبه ويأخذ فى القراءة. ربما كان إنجليزياً أو أمريكياً قلت، هو نعت الخامسة والأربعين تقديراً (ولم يكن يستخدم نظارة قراءة)، يرتدى بخله رمادية تاذن تحدا قميص قطنى سمارى مع رزمة علق سدا، وجهه لا يخلو من وسامة كلما استبان من خلف صفحات الجريدة التى راح يقلبها دون مهل، عابراً عبوراً سريعاً على ما فى صفتها وكأنه لا يقرأ غير الطاريون الكبيرة البارزة، رجعت من ذلك، ومن بدية الفتية نوحاً، أنه ربما كان لاعباً من لاعبي كرة

لها برقعة أخذتها دون أن تنتظر إليها، قلت:
نبيذ، سألت:

- أحمر؟

- أبيض من فسنك.

ناولتني الكوب البلاستيكي، صبت بعضاً من نبيذ الزجاجة الصغيرة فيه وابستمت، ولا أدري إن كانت قد قرأت ورقة جاري أم لا فقد انشغلت برشف قليل مما صبت لي، لكني لاحظتها وهي تضع أمامها زجاجة ماء محلى وكوباً، صبت له مثلاً غطت محي، فشرب بلهم غريب وما هي إلا لحظات حتى كان قد أتى على ماء للزجاجة كله.

أخذت أتوجع اللبذ في بطن مثنذة، كنت أتوسل به لأسترخي وأنام، وهو ما حدث بعد ذلك بقليل، إذ كان جسدي قد أخذ يرفأني، ونفسي مهيم يجرني إليه، فكرت في الاستسلام، لكنني أثرت التريث قليلاً حتى أكل شيئاً يسيراً ثم أغضض بعد ذلك في بهار الثبات.

بدا جاري وكأنه لا يراني، ارتعت لذلك وحملت الله، فأنا أكره الكلام والثرثرة أثناء السفر، مثلاً أكره الحديث مع الغرباء، الذي يكون عادة كمية لا حد لها من المحاملات، وهذا ما أكرهه وأصالي منه لأني محيرة شركة سياحية أضطر للمعاملة والكفاية كثيراً حتى أتجر أصالي وأحصل على وفود. لذا أنا مستريحة الآن لرفيق الساعات القادمة، فهو على ما يبدو من ذلك الغراز المنسحب على ذاته، المتحفظ في علاقته بالآخرين.

جاءت مذبذبة أخرى تهرجر عربة الطعام، وضعت أمامها صينية وسألني إن كنت أفضل السمك أم الدجاج، فلما طلبت سمكاً، ففتحت لديها، وطلبت مني الانتظار لحظات ريثما تذهب إلى المطبخ ويعد لي بالسمك الذي كان قد لعد من عربتها.

كان جاري خلال ذلك قد قرش المنديل الورقي الشخصن للطعام على فخذه، ثم ظل منتظراً، فلم يشرع في أكل حتى عادت

السعد للشاغر إلى جوارى، ومعدى، ورقم مقعد في البطلقة، نظر إلى نظرة ذلك مغزى، قلت له على أثرها:

- عسراً جلست مكانك؟! أستطيع أن أتذكر لك.

هز رأسه نائفاً، محركاً كتفيه بلا مبالاة. ثم جلس على الكرسي المجاور بسرعة، ووط العزام وقلع ما كنت أحاول فطه لتدري، إذ أفضض عينيه ليدام.

تكنحت: لا يمكن أن يكون ألمانياً، وإلا لكان أصغر على مقعده، وهل يتغامم الألمان في مسألة نقص النظام؟

لكنه ربما كان كندياً مثلاً، لماذا حصرت في الجنسية الإنجليزية أو الأمريكية؟! تخفتت مشاهد الرحلة بسرعة، وكان التاكتمين عليها يذغون تعويض التأخير وما فقدان من وقت، أخذ قلل الرحلة ووطن عليها ويزودنا بمعلومات عما سيكون عليه الحال أثناء الطيران، درجة الحرارة الداخلية والخارجية، الارتفاع، كيفية مراعاة قواعد الأمان. لنتهي بسرعة ليلفح زماناً موسيقى خفيفة مهادنة، حركة التصنيفات لا تنقطع، أصوات المحركات تأخذ نصيبها هادرة، جاري يتحمل في كرسيه، أذنان تأبينان السكونية ويتصمران ما لا تراه عيناى الضمعتان، أشعر بحرارة رغم برودة الهواء، أفك زرقميصي الطوى وأفكده يتعنيق طالبة خلاصاً من حالة الاحتباس الطائر هذه. أخيراً تبدأ الطائرة - ولا أعرف لماذا لم يسموها الطائر؟! - رحلة صموغها السماوى بعد أن تتكامل على العمشى قليلاً ثم تندفع إلى أعلى في لحظة فريدة، أعجبدها من أجل للفظات لسبب غير مفهوم لي.

سرعان ما بدأ صوت فكه الأخرمة المربوطة مرة أخرى، وصوت الكراسى وهي تتأخذ وضع الانضجاع، أقدم التصنيفات تتقدم ومن يجر من عربات المشروبات، أخيراً وقفت التصنيفة أمامنا، ففتح عيني، سألتني عما أريد أن أشر به بينما كان جاري يمد يده

القدم، أو ملدياً أنشركة دولية من تلك الشركات عابرة القارات، أو متعددة الجنسيات الحاكمة للعالم والمبتاترة فروعها على خريطة بلاندا كالردي في الطيق بعد توزيعها على اتفاقية البات. الحقيقة أنني استبعدت أن يكون واحداً من المشغلين بصناعة الأفكار: أستاذاً في جامعة، كاتباً، باحثاً مثلاً، فوجهه الرسم نوعاً، ونظراته الراضية المطمئنة، وإن شابهها شيء من التعالي السائد في نظرات بعض للفريزين، تصعب قراءتها على وجهه أولئك المهمومين، المتحمين هو بأبعد من الذات.

راجعت نفسي، قلت: قد أكون مخطئة في تقديري، فإمالم، وربما التعب قد يدفعه مثلاً يدفعني الآن إلى عدم الرغبة في القراءة، على أية حال، وأياً كانت المسألة، نجعت لعيني التي لصبتها في التلاعب بالوقت، وهضم المال، فما هم ينادون ركاب الطائرة، وهانأ أسرع للاستعلاف في طابور المغادرين، لأكون قاب قوسين أو أدنى، كما يقولون، من مقعدى المأمول.

لم يمر إلا دقائق قليلة وكنت مستقرة على كرسي بجانب كوة من كوات الطائرة الصغيرة، في جناح غير المخبئين، كنت قد اقتنصت المقعد على طريقة وضع اليد، لأن مقعدى الأصلي كان في ناحية السفر، لكني أحبذ الجلوس وقت السفر بجانب النافذة لأراقب الطريق، وإن كانت هذه الرغبة بلا معنى الآن في شتاء تلك الليلة الأروبية من ليلالى شهر ديسمبر القارس، حيث السماء لا تنصح من أى مشهد لئلاظر إليها من الشباك، غير منظر سوانها الشامل للحالك.

ويطت حزم الأمان، محدث قدمى المتعبين، وما كدنت أتأهب لأحلام سعيدة خلف جلاين مغمضين إلا وكان ذو البهجة الزمادية والقميص السماوى قد جاء، وزاح يبارس مقبوس الاستعداد للرحيل، فتهد أن وضع حقيبته داخل الرف الطوى المخصص لحساب اليد وأغلقه، راح يتطلع إلى رقم

المنضيفة بالصمك لى. وما إن بدأت بإخراج أدوات المائدة من كيسها السلوفانى الشفاف حتى أخذ فى التهام طعامه.

رحنا نأكل صامتين. ألهم طعامه بسرعة وأمنعة، هز رأسه لمنضيفة الشاى والقهوة رافضاً وفعلت مثله، إذ كنت لم أزل أحصى لبنيى، وبمجرد أن سحبت المنضيفة صوبية الطعام مرة أخرى، تكلم أسألته ونام.

وحت أنام أنا الأخرى، خصوصاً أنهم خلفوا درجة الإضاءة، وكنت أحمم روى متصية لها نوماً هانداً، بعد أن اغترت أغنية قديمة من مجموعة أغنيات عبرت ذكركى، وأخذ يصباب بداخلى على نحو تكرارى لمن «شباكتنا سناير» حرير من نسمة شوق ببطور، كان يتدفق واضناً فى دخلى وكأنى كنت أسمع من مزناج بالفل، و من أسطوانة حقيقية، حتى وقعت شيئاً فشيئاً أسيرة للقصا.

لا أدري كم مر من الوقت على ذلك، لكنى سمعت على اهتزاز شديد فى الطائرة، كانت تطلوح كأرجوحة يلعب بها طفل صغير، قلت لروى: إنها المصبات الزلزالية لا غير. كنت متصيرة قليلاً، نظرت إلى جارى على يمدلى بما يهتلى لكى رجبته مستغرقاً فى نوم عميق: فجأة وبينما رحت أظالعه، تجمدت فى مطرعى، وشعرت بشعر غريب فى جمسى، كان جارى فائداً صافيه تماماً، وقد خلع اللحذاء من قدميه، بينما لاس برجله رجلي وركبتي، أما يده اليمنى فكانت مستقرّة على فخذي تقريباً، بعد أن مدّها لتجاوز المسد الفاصل بين مقعدينا عابرة حدوده إلى حدودى.

لا أدري لماذا ارتبك وقد بدا لى وكأنه رجل ينام على فراشه فى البيت، لظن لئى وقعت فى مشكلة سخيفة إذ أخذت أتكهن بدواع سلوكه هذا على النحو التالى: أولاً: رجل نائم بالفل ولا يدرك ما يفعله. ثانياً:

شخص وقع يسعى لمعاكسة وضعية من الدرجة العاشرة. ثالثاً: إنسان غيبى، سوى للتعبير، باليد، وتصرف بألتانية بالغة وعلى راحته دون اعتبار لوجود آخرين.

قُلبت الاحتمالات الثلاثة مفكرةً بسرعة فى محاولة لمواجهة السريعة. هل أشتبه؟ أم أرفع يده بطف إلى أعلى وأتركها تهوى إلى أسفل السافلين فيغيق؟ أم يتوجب على أن أهز من كتفه ليغيق ثم أشرع فى تربيخه بشدة.

لم أفعل أيًا من هذا، فلقد حرت ولم أفكر على أى فعل، ربما بسبب ذلك التجنّب البريء الذى بدا لى مرتصداً على وجهه فى ظل هذه الإضاءة الخافتة، زادت حيرتى فتكررت أفلام السينما، حيث تنام البطلة - فى بعضها - على كتف الليل كنت أمتنع، قلت: لا مستحيل أن يبلغ الإنسان هذا الحد من قلة النوم! إذن سأربطه فهذه وقاحة فعلا لكنى تراجعت وأنا أتوقع العنابة التى يمكن أن تنتج عن ذلك، فظففت الأنظار إلى وجهلى موضوعاً يدفع الركاب به ملهم خلال بقية ساعات السفر، تراجعت وأنا أراجع لفحة التضمضرة فى انتظار سمي قبل الشروع فى التهام صدر دجاجته، وفهمت خلال ذلك عبقرية بذات الجامعة عدداً فى إدارة الأزمات، فقد حكى لى إحداهن أنه يخرجون دويس إبرة صغير يخرن به جار السوء فى المواصلات العامة عندما يحرصن لمضايقات مثل ما أترضن له الآن، فالوخر يدفع الجار الرئيل للابتعاد عنهم، دون أن يلفتن إليهم الأفكار أخيراً: حظيت بالهام، فالتفصمت تاركة يده ورجله يفعل بهما ما يشاء، مقررة الذهاب إلى دورة المياه، لكن حركتى المفاجئة أفضله. نظر لى نظرة غريبة، حكى إلى أنها لا يمكن أن تكون لإنسان كان نائماً لتوه، لأنها لم تكن مشوبة بأى نوع من اللعنة أو السفاجاة، لم تكن مشبهة بأية رغبة فى العودة إلى الروى. قلت له وأنا أنظر إليه وقد شممت بارتباك جامعت لأخفيه:

- علوا

لم رجله قليلاً كى أعبر، امتككت به رغماً عني، وسرت إلى دورة المياه.

عدت بعد قليل، وجدته مسنداً رأسه إلى مؤخرة المقعد وقد اشرباً ببطء قليلاً، بدا وجهه على هذا الوضع أكثر وسامة مما ظننت، لفته على وجه الخصوص بدا جميلاً شديد التناقض مع العيدين والقم.

هممت أن أقول له: إذا نمت فالتزم حدودك، لكنى وجدت العبارة طويلة بعض الشيء فقررت اختصارها لى: من لمنك لا داعى لذلك، لكنها كانت مهدبة، غير حاسمة، فغيرتها لى: إياك أن تلم ذلك مرة أخرى، فلما وجدت أنها ستفتح الباب للأخذ والرد أثرت الصمت وقد تملكى غيظ وحنين. اكتفيت بالجلوس مرة أخرى على مقعدي، وإدارة ظهرى له حتى نهاية الرحلة، بعد أن أخذت وضع التمسك والاستعداد لمواجهة أى هجوم وارد جديد.

يبدو لئى نمت مرة أخرى وأنا على هذا الوضع، لأننى عندما أفقت كانت الإضاءة خامرة. والمنضيفة تمر على المقاعد لتناكد من ربط الأحزمة من جديد، وعلت للصرام ورحمت أظلم من الشبابة. كانت أمتواء موطنى قد بذلت تلح من بعد.

مرت أيام على عودتى إلى أرض الوطن، نسيت خلالها أحداث زمن الطيران العابر، لكنى ذات صباح، وبينما كنت منبهة مع أحد الموظفين فى متابعة عمل لى فى أحد الفنادق المعروفة بالباد، وجئت جاز الطائرة بتقدم ثمونا، وقد ارتدى الملابس ذاتها التى كان يرتديها أثناء رحلتنا معاً، وكان يحمل بيده القفص السوداء نفسها، نظر لى قليلاً وكأنه يراى لأول مرة، ودون أن يقل شيئاً، رأيته يخرج قلماً من جيبه ويكتب ورقة للموظف ليقرأها الأخير وهو يهز رأسه موافقاً. ■

الترجل عن طهوة الريح

عبد الوهاب الأسواني

- اجعلوا من راكبي الخيل حلقة حول
حصان أبوزيد كيلا تضايقه الجماهير..

قال نجل العمد:

- سألت أمامه بفركه يا حضرة الشيخ،
وسندور نحن بخيلنا حوله..

شكل الفرسان من أنفسهم دائرة ملعت
انفاسه الجماهير، شق الموكب أول النجوم
وأبو زيد وسط الحلقة يتقدمها شيخ البلد، يرفع
أبو زيد يده ملوحاً للماء على أسطح البيوت،
يرسل لبساتمه للسفراء فوق هامات اللؤلؤ..

- ذات مرة انزلت عربة القطار في البر
الشرقي، استجذبت الحكمة «بابو زيد»،
أعادها إلى القنصلان بمفرده..

- يقال إنهم نشروا صوره في الصحف
بعدها.

- شيخ البلد قال رأيت الصورة بنفسي.

أطلق ابن عميد التجار عشر رصاصات
أخرى، ودار أفضل شابين، في لعبة
التحطيط، بشمروخيها حول بعضهما
بطريقة راقصة وهما يتقدمان الموكب، وذبح
كبير تهازل الفلال خروفاً في منتصف
الطريق، لعبة لأبو زيد، ثم سحبه ليمر
الموكب بمد أن تركه شريطاً من الدماء على
التراب، وتوقف فريس شيخ البلد (العافية)
فجأة فتوقف الموكب، لم تتحرك إلا بعد أن
أرجعها صاحبها بسروطة.

وقف أبو زيد على حافة المركب، شاربه
الكتف يملأ نصف وجهه، عليه قميص أبيض
فوقه صدرية من اللون الأزرق، على رأسه
عمامة ملوكية، في قدمه حذاء أسود له
رقبة طويلة تصل إلى منتصف الساق،
تزامنت الجماهير تسلّم عليه، لكن عددًا من
الأعيان، شمرًا عن سيقان سراويلهم، خاضوا
في الماء الضحل قرب الشاطئ ليجعلوا من
أنفسهم حاجزاً بين الجماهير وبينه..

تقدم نجل كبير المزارعين بحصانه
الرمادي (الريح) - الذي هزم كل الجياد في
ممرح الخيل - وخاض به الأمطار الثقيلة من
الماء، قرع من المركب، هبط من فوقه بجوار
الدفة محطفاً بطرف اللجام في يده.. سار
أبو زيد قليلاً فوق حافة المركب ثم جلس على
السرور وأمسك بطرف اللجام، خاض به
(الريح) المسافة الثقيلة من الماء، وصل إلى
الناحية، دقت النعيق، زغرذت النساء، أطلق
ابن عميد التجار عشر رصاصات في الهواء،
صعد (الريح) حين وصل إلى حافة الجرف
الغلي.

- واضح أن أبو زيد فارس حقيقي..

- صدقت، «الريح» لا يصلح إلا إذا أحس
بأن صاحبه خوال..

أقترب الموكب من أول النجوم، عقب
لجور براثة اللجام، حملها الهواء من حقل
لشؤون، صاح شيخ البلد من فوق صهوة
فرسه (العافية):

فاطلقت زغرودة فحمت الطريق أمام
زغاريد كثيفة تصاعدت فتناحلت
مع وشيل اللؤلؤ..
- ما الحكاية؟
- أبو زيد الهلالي وصل..

تحركت الجماهير في اتجاه الغرب،
سالت بها الطرقات لا ترى غير المعالم
والطرائي وشيلان القطيفة كأنها ذآبات الموج،
هبطت إلى النول، ملأت الشاطئ ذا الرمال
البيناه، وانتظرت.

في منتصف النهار مركب شرابي
يقرب، ظهر فيه أبو زيد الهلالي يقف بجوار
الصاري، لوح للجماهير بيديه فتوالفت
الهفافات باسمه.

- انظروا، يكاد يكون في طول الصاري..
- بسم الله، ما شاء الله، مثل الجبل..

- اسمه الحقيقي أبوزيد عبد الحفيظ، لكن
بسبب شجاعته، غلب عليه لقب الهلالي..

- مادام وصل، لن نظلنا أحد بعد اليوم..

- نظلنا؟.. قل ستكون لنا السيادة على
كل البلاد المجاورة.. هبطت من الجرف
جماهير جديدة يتقدمها شيخ البلد يمشي
صهوة فرسه المعراء (العافية) بجواره نجل
العمد على فرسه للسرداه (المرائية)
حولهما خمسة من أبناء الأعيان يركبون
خوولهم..

- حين سمع الأمريكيان بقوة أبوزيد، أحضروا أقوى رجل في بلادهم لئلا يفلته، أقاموا لهما حفل تمارف، وحين تصافحا، تهمت كف الأمريكي في يده، حملوه إلى المستشفى بين الحياة والموت..

ذبح كبير تجار المرائي عجلاً تحت أقدام المركب لحظة مرور أمام داره المطلوبة بالجدير الأبيض والمرسوم عليها قافلة من الجمال وسفينة ذات مدخنة عالية، ووقف شباب الذبح فوق سياج المضيفة يطلقون بنادقهم في الهواء..

- أبوزيد أسلماً من بلدنا، لكن جده كان هاجر إلى الزمرداني،..

- ما الذي جعله يعود إلينا؟

- سمع بأن (البولجس) الظلمة مدعوها من حصاد قمنا، فجأة لتخليص حقنا.

- فليمنوا أبوزيد الآن إن كانوا رجالاً..

صعد كبير تجار التمر فوق سطح بيته الذي يعلوه هوائى تليفزيون، وضع بضعة أجولة من البلح «السكرتى»، غالى الثمن، على حافة السقف بعد أن فتح فوماتها، تزامم الصغار يلتقطون للتمر المتساقط في صفيب ضاحك، ملأ - كبير تجار التمر - كفيه بالبلح وزشها فوق رأس أبوزيد الذى رفع وجهه وابسما له واضمأ كفه فوق عمامته..

- ماذا سيفعل لكم أبوزيد؟

- يشعلنا على تخريف البولجس فحصد قمحا..

- لكنهم لا يريدون عن ربكم..

- اخرس يا ولد..

وصل سكان آخر الدجوع برجالهم وتسلهم يتقدمهم حمل أحمر وضمو على جانبي منامه ملطتين، خلفهما ركب رجل يدق عليهما بهارة، ومقدمهم المشهور يهزج بالشعر، والجموع تردد وراءه مقلدا لا يتخير: أبوزيد علينا هلا..

يا بواجس زمانكم ولئى..

جاءت كلبة تلظز المدرسة بلونها الأغبر من داخل البيت، تسعت مرة واحدة ثم صممت وصمت ترقب الزحام فى نهشة وهى ترفف أذنيها، وما لبثت أن تراجعت ووقدت فوق المتبة، واضعة رأسها على ذراعها الميسوطين، تابعت المركب بمروها للصغورين بلا مبالاة..

ذبح كبير تجار المرائح خروفاً أمام بيته الذى يلو بابه تصاح محط، ووقف يتسم للمركب والسكين فى يده تقطر منها الدماء، وأطلق ابن عميد للتجار عشر رصاصات جديدة، ومن الاتجاه المضاد، ظهر تلاميذ المدارس يسرون فى سفين بدويين يتقدمهم حامل النظم، ولكن الخيل وأمواج البشر بعثرت صفوفهم فخابروا فى الزحام، لم يبق إلا النظم يخلنى ثم يظهر لوخلنى، مثل شراع موثك، على الشرق، يظهر مع هبوط الأمواج، ويفرس حين ترتفع..

- ولكن لماذا يمنع البولجس العمدة والمشايع من حصاد قمحهم؟

- قلت لك اخرس..

اقترب المركب من الجسر - الذى يصل بين منقى التربة - بصخوره ذات اللقوات الصادة، حدث تزامم عند المدخل، ولكن الفرسان نظروا أنفسهم ضاروا على هيئة قطار

يتقدمهم شيخ البلاد وخلفه أبوزيد ثم ابن العمدة وبقية الفرسان..

بدأت ملائع المركب فى ارتقاء الجسر، لرح أبوزيد بيده لبدأت عين أصبان البلاد الواقفات فى شرفة بيتهن الملاصق للترعة، يرسلن زغاريدهن مثل أسراب الحمام.

فى منتصف الجسر، توقفت (العابقة) وأبئت أن تتحرك، اندفع «الريح» فى اتجاهها وهو يصهل، ثم وقف على الخلفيتين ووضع ساقيه الأماميتين على الحاجز الخلفى لمرجها، اندفع شيخ البلاد إلى الأمام وتطق برقيه الفرس، تلوح أبوزيد ومال إلى اليراء، انفتحت الهام من يده، اندفع جسده نحو مؤخرة «الريح»، لكن قدمه اليملى تطلعت بالركاب، انحرف جسده إلى اليمين نحو للصغور. حدث هرج حين تزامم الناس حوله، حارلوا تخليص قدمه، قطع أحدهم سير الركاب بمنجل يعمله، أرقدوا أبوزيد تحت سياج الجسر، اقترب شيخ البلاد وترجل الفرسان، أصابوا به لإبعاد المتزاحمين، وكانت عبدا أبوزيد جامعتين، تهمت فيهما نظرة مدعرة، لسانه يتدلى على جانب فكه وقد أمابق عليه بأسنانه فاحتقن طرفه..

وضع شيخ البلاد كفه فوق أبوزيد، ثم أعلق عينيه وقال بصوت مخفوق:

- الدوام لله..

ساد صمت كالصوت وللان يحدق بعضهم فى وجوه بعض، ثم علا الصراخ دفعة واحدة، فى حين تقاطر الفرسان ملسحبين، تتسكب بقايا الشمس الغاربة على أكفال خيولهم التى كانت تتخيل بهم فى غير أكثرات. ■

عيد العسكرى

يوسف أبو رية

فكنت أراه هناك، يقف بالقرب من السلك الشائك، يحرص ملابسه الداخلية المنشورة، يتحرك ما بين الدورية، والسلك، يتنقل في حذائه المبرى المفكوك، ويثير زوبعة حين يجرح سيقانه في الرمل الناعم. يميل على القطعة الماسولة فيصيرها جهداً، ثم يتردها على السلك، في شمس الصباح للشتى الواهن، لا يغادر مكانه أبداً، يجهل من نفسه حارساً مستغفراً للدفاع عن عبوله، ويحب عنه المتعطلين إذا دنوا منه.

يهش الذباب عن وجهه ويصرخ: والله لأقول للسمدة.

.. خلاص يا عيد.

ويجمع ملابسه المبلولة على عجل، ويهرول داخل حذائه، يسقط على الأرض، ويقوم من هفوة باكياً، يزيل حبات الرمل التي لوثت السهل. ويزيد من سرعته مندفعاً إلى مكتب العميد.

.. خلاص يا عيد.

وإذا أنقل من رفاق الدفعة من طابور إلى طابور، أتابعه من بعيد، أحسده على الراحة التي يحظى بها. والحرية الكاملة خارج الطرابير، وحينما يأتي صوته صارخاً أنضل به، وأرد لو اقترب بنا قائد الطابور لمناجاة المشهد عن كذب، ألقت خسة إليه وأكتم في صدى الضحكات، فنهز الساعات الزاجرة، ويكاشي بعض الجهد الذي يبهض جسمي.

من الصبح المبكر مع الساعات الأولى للفجر، والنزول إلى الشوارع الباردة خارجاً من دماء البيت، للحاق بالأتوبيس الذي يتقاسم إلى هذا المكان الصحراوي الدللي، أربب بمسرة شوارع للقاهرة الدائمة. رحبات الذي فوق سواد الأسفلت، والصعلات المظلمة تدولي بعيدة ومتلاشية في السحاب لأضم إلى الزملاء المحتلطين حول عربة الغول. بعدما ألحق بالعمرو الذي يترنح فوق شريطه للعدوى، فتدريج البطن للشبهى، يرتفع بنا المترو، ثم يهبط فجأة، وتشتب بعيدة خفية السقوط، تنارو غارة لذيذة تردى التمدد في عيوننا، ويصير التخول إلى الفراش الدافئ حلاً مستحيلاً.

نغادر الشمس التي تعاقب سحباً سوداء متراكمة، وندخل المنبر الطويل للكلتي بين أسرته الممتدة على الجانبين بالآخرين الذين يفضلون قضاء المبيت في المعسكر.

طابور الرياضة، بالضرورة والفائلة القطنية نصف الكم، تشتعل به أجسادنا، ويمدنا دفء مفقوداً.

طابور الخطوة المتعاقبة، والتعبية العسكرية.

طابور الفك والتدريبات، والتعرف على السلاح.

وعيد حردنا، ولكنه لا يدخل صغرنا أبداً..

يسحوظ في الساعة التي تروق له، يتحرك بيننا وبين المنابر، يمسح جسمه للشمس ويفشها، أكثر من مرة، يصدر جسده للشمس ويقب في أفرويه بحثاً عن العشرة الدائمة، يظل خارج كل الطوابير بانتظار إعفائه النهائي من الخدمة، لحمل اللياقة.

كلت نرتجى المنبر لهذا اليوم..

وهذه هي حيلة الأقوياء من مجلدتي الدفعة للهروب من حذاب الطوابير، وقد حسم الأمر بين ثلاثة جحود مؤهلات، أنا وأحد منهم.

وفي استراحة بين طابورين، اقتسم المنبر الرقيب الذي يعلمنا الفك والتدريبات، كان الأول يلشرون على السراير الواطئة، يدخلون السجائر ويمسحون المرقع عن جباههم رغم الزمهرير.

.. أين التدريب؟

.. أنا يا أفندم.

.. أملاً هذه الزمزية من «الدورة».

.. لا أستطيع مفارقة للتدريبية.

.. نَقِّد الأمر يا عسكري.

.. آسف.

.. لجمع كل الصاكر.

واسطف الجميع بين السراير. بعد أن دسوا بقايا سجايرهم تحت البيدات، ووقفت في آخر الصف، غير معنى بتنفيذ أوامره،

جانبى، غير عابى بخلق فحة الأفقر،
حدثنى الرقيب، لم أجبه، وثبت حدثى فى
وجه الجميع، فقالوا لقد أصابه الجنون.

جاء المساعد وفى أعقابى الضابط،
وبعدما حضر العميد بجلال رتبته، قلبوا فى
أطرافى، وبقوا أزرار السرة، وجرعوا أكلمهم
أنام حدثى، فلم يسقط لى جفن، رفعونى
من يدى وساقى إلى حجرة العميد، وجدت
عيد جالسا على الأرض، تبادلنا النظرات فلم
يصمد لتحديقى، فمال برأسه نحو السجادة
السروشة، أغلق العميد الباب، وبدأ فى
اختبارى، غير أنى ألرت السميت، وأعدت
تشكيل ملامح البلاهة على وجهى من توجيه
الأسئلة وقال: على العموم الدكتور سفير
حالك.

وكان عيد قد زحف نحو كرسى العميد
ومال برأسه على فخذه، وهو لا يشافه
بالأسئلة أمل يده، ونسى أنها هناك فرق
شمر الجدى متوترة حين تتخلل الفروة حانية
حين تهبط إلى الخد، ولم يشعر أبداً بالبال
السائل من فم الجدى الذى غلبه النوم. إلى
أراهم من موقعى بالقرب من السلك..

هم يتابعون طابور الخطوة المعتادة بينما
أنا أرقب ملبسى المشورة على السلك.

يلقى إلى الرقيب بالنظرة الصاعدة،
وأواجهها بإهمال، أدهم فى صلفهم،
ينفون الأرض بعنف، ويستجيبون لصيحة
الرقيب الذى يطالبهم بتكرار الضربة دون
مال، واتخذ الزلط القريب منى، أحذف به
ظهر عيد المائل على السلك ليجمع ملبسه
الجافة، يستدير نحوى مهبطاً للكبابة ضارباً
الأرض بالبادئة

.. والله لأقول لحضرة العمدة.

ولكنه لم يسرع نحو مكتب العميد كما
كان يفعل فى الأيام السابقة. ■

الربط، نولقت الحابر المتقصة، وأحواض
الزراع المروية ووجوه الأملاء الملوقة فى
الصدور. لا أدرى هل إضغافاً أم تشغيفاً؟
ولمعت فى نهاية الممر طوقاً من ساحة
التدريب، وقف عيد بالقرب من السلك وحيداً،
يتابع جفاف ملبسه، ويحلق بنزاعيه، ليمت
شيئاً يشبه الحمامة، ويرقد بين فردتى ييادته
المفكرة.

.. أرقد.

يبدون أننى لم تستوعب الأمر بعد.

.. أرقد يا عسكري.

فانطلقت مصدرا وجهى للريح الباردة.
أنا الآن أمرب من الرقيب الراقب على
الدرجة الأخيرة لسلم العنبر، إلى أين؟ لا
أعرف بالضبط كل ما أستطيعه فى هذه
اللحظة هو الجرى بأقصى قدرة يمحها لى
بدنى، هل سأجواز الصور الشائكة، استحالة،
فهذا يفاقم الأمر، ولا يجعل بلح، هل أصل
إلى بوابة الممسك، وأخرج بالطريقة
للمعتادة؟ كيف يسمح لى الأمن؟ ثم لئلى لا
أملك للتصريح الذى أولجه به للشرطة
العسكرية.

ولأننى فتحت الرؤية تماماً، اصطدمت
بصدر المساعد الذى فتح لى ذراعى التربين،
وسيطر على تماماً

.. إلى أين؟

كنت لأهت من الهرى، وأبكنى من القهر،
وأنا أسرد عليه ما حدث.

خرجت من الطابور دون إذن، وأخرجت
بشرى دون حرج، وأطلقت خيلاً من الماء
على أرض الطابور، ثم سقطت بصدما
متحدثاً، أسف حبات للزمل، وأتقلب على

مهما كانت العاقبة متعللاً بحق فى حراسة
المكان، عاد الرقيب راقباً بيده اليمنى إناه
صغيراً، أعطاه للجهدى الراقب فى أول
الصف، وأمرنا بصوت غاضب.

.. كله معتاداً مارش لملأ هذا للكون.

هذه مبالغة غير مقبولة، هل يقصد ما
أمر به حقاً، أم يبنى تصويل الحكاية إلى
كوميدى هزلية؟

فوجئت أنى لم أسر مع الصف الذى راح
يهبط درجات السلم نحو دورة المياه.

.. تكسر الأمر يا عسكري!!

.. أنا مسجود وست بخادم لمسيادتك يا
القدم.

.. نهارك أسود... انتباه المساكين.

توقف الجلود، ثم أسره لالخلف در،
وجعلهم ينصرفون بيد أنهم توزعوا فى المكان
لمتابعة المشهد إلى نهايته.

.. أجمع بره يا عسكري.

ووقفت وجهى إلى الباب أنطلع إلى
سحنة المتقولة، فقد سيطر عليه غضب
لا أدرى عاقبته، وراح يطلق السباب من فم
يتأثر منه زيد أبهى، كان لا يستطيع
مواجهتى عيداً لعين بينما مكثت فى مكانى
محلول الجسم تصنع من ملامحه حين يسلط
فى عيلى قرص الشمس الذى يطل من أعلى
سطح العنبر.

.. انتباه..

صليت جسدى الذى بدأ يتقلص غضباً.
.. لليمين در.

درت جهة اليمين، فارتاحت الرؤية فى
عيلى، واتصنت لها أشواء المكان، الزمل

أشياء يومية

هنا، عطية

الفتت إلى الباب فجأة ثم أمسك بالقوس، وضرب به فوق زجاجه بفمضنب، وكان الخيال لجسد مضطرب توقف أثناء عبوره، وبطل ساكتاً، جرت البنت ناحية الباب وحدثت في الخيال... ثم راحت تضحك وهي تدور حوله، فأخذ يداعبها ويضحك أيضاً.

أحسبت الزوجة بخراه في رأسها، وأن معدتها تنكمش إلى الداخل.

قالت: «ها يحزب لعتة إلى بنحبها، نظر إليها وأمسكت البنت اللتمان وأعطته له... وراح يحزب ففكرت في أحضان أمها من جديد.

قالت الأم: «هاها حلو... مش كده..»: «أيوه... حلو قوى».

: «العتة دى بنحبها».

: «بنحبها يا ماما».

تعالت الضحكات في تناسق أكثر.

قال: «أنا أنجززك وأنا سكران».

همست البنت: «ها تصافر وتخدني معاكه وإبنسنت لأمها براحتنا تصمسان إلى عرفة رقد استقر وأصبح عذبا، والألم تقبل أناملها الصغيرة، وتتضمها».

حين انطفأ الضوء خارج الزجاج، لم يعد هناك سوى كأس واحدة كان يشربها على مهل كأنه يبدأ من جديد وهو يحلق فيهما، وهما ملتصقتان... ساكنتان كتشمال لجسد واحد. هكذا تصعب عيناها عليها طويلا كما تعود، وتلك الأصوات اللعافنة التي تأتي من الخارج تدخلها إلى تعاس مستجرب لم يكن أبدا يتذكر عند أي نقطة قد بدأ. ■

: «أيوه يا بابا، كانت بتقلع للذاكر في المسرح».

: «زايه كمان؟».

: «... وكلت؟».

: «وكلت يا حلو سكران».

: «أيوه... سكران يعني شربت دواه كثير».

نظرت الأم في عينيها، فارتحشت أهدابها، وراح يبتلع كأساً أخرى. عادت إلى الفراش وهي تحمل طفلتها، ومن هناك راحت تضحق أيضاً في تلك اللياليات خلف الزجاج. بعدها أبلغ عليها البكاء، فأجابه كعادتها، وفكرت أن تبحث في ذاكرتها عن أغنية جديدة تنالها بها طفلتها... لكنها نسيت تماماً «رخيل إليها أنها يوماً ما سوف تفتد للذاكرة».

: «بكرة هاطلقها وأخذك معيا، وأرجع بلدى».

قالت الابنة وهي منكورة في أحضان أمها.

: «أنا عارفة... كل يوم بتقول كده».

: «كل يوم!!».

: «كل يوم يا بابا».

حذق ناحية خزانة الملابس ثم هزول إليها، وهو يكاد يمشي ويستقر فوق الأرض. فتحها... وراح يند لقرده.

: «بكرة ها شري تذكرة وأسافر».

: «أيوه يا بابا أنا عارفة».

: «الفنوس ناقصة!!».

: «كل يوم ناقصة».

مال عليهما والقرود في يده... ولتتظر أن تخبره الطفلة بشيء ما تعود منها.

: «قالت: «اشترت دواه».

: «دوا... بس لازم أرجع».

قامت عيناها بذلك الهريق الغامض، وإرتعشت الكأس في يده، وهم أن يقول شيئاً ما... لكنه لم يعلق بكلمة. كانت تراقبه ككل لولة وهي تحتضن طفلتها... ملفوفة في طرف بعيد من الغرفة الواسعة... القديمة:

هائي الخييار أقدرت من الشلاصة الموضوعية بجانب الفراش، وهي لا تزال تحمل طفلتها، وأخرجت منها شرائح الخييار، ووضعتها أمامه صامتة كعادتها، وهمهم هو بكلمات واحدة لم تنصت إليهما، ورأته وهو يراقبها بميون غاضبة وهي تعود هائلة إلى ركنها... ثم راح يحلق في الخيالات التي تعبر خلف زجاج باب الحجرة وقال: «كلاها».

وقف بالتأمل في منتصف الحجرة، وأشار إلى طفلة: «بتقولها إيه عني؟... بنحبها أوى!!».

كانت تعبت بشعر أبنيتها دون أن تتنظر ناحيته، ولم تنطق بكلمة. أمسك بصندوق (اللكمان) الموضوح فوق الأرض بإسمال، وراح يفتحها بيد مرتعشة، وكانت الهمسات التي تأتي من المسألة تدخله إلى خدر مقبض، وبسمعه وهو يحرك القوس ويعزف عزفه المهزوز... ثم وضع اللكمان جانباً وفتح زراعيه قائلاً لطفلة: «تعالى إياها، ألقفت البنت من بين أحضان أمها وجبرت نوحه، ثم وقفت أمامه صامتة مترددة، رفع الكأس إلى شفيتها «عايزه!!».

هرولت الأم إليهما وشدهتا من يدها، فارتجت في أحضانها، نظر إليها طويلا واستطرد بصوت مخفوق: «عارفه بابا أنجزز ما إزاي؟».

ضلع أعوج

نعمات البحيري

الداخلية في بيتنا القديم لأن صديقاً له جاء فجأة. كنت أؤكد له، ولم يكن لذلك أية جدوى أن مثل صديقه هذا - وغيره كثيرون - نراهم ويرونا بمدرجات الجامعة وفي الشارع والأوتريس وعلى ذئب البيت، كانت الألفة ومستأمة. بعدها كنت أرفع عيني إلى صور أبي وهي تحتل مساحات من جدران بيتنا وروسله، ومن دون أن يكون هناك ضرورة لأكمل المثل الشعبي «من شابه أباه...»

كان معهم يعارض فكرة استقلالي بعد الانفصال، ماداني بشجيرة العردة إلى حظيرة أبي وأخي الأصغر، أو حظيرته هو، وكنت أرى أنه من الأفضل تجنب حديث الحظائر هذا، وخاصة أنني كنت أبدو لهم وكأنني أدع لحكومة لفصائلية. تحركت «ساره» بدت أحي في أرجاء شقتي وهي تدي استمسانها لتزوي في اختيار الأثاث، وتوزيع اللبانات والأزهر واللوحات الزيتية والكتب والصور المائية. داهمتني موهبة الطفل في الزحف والتأمل وبلاغة التعبير ورافة الإحساس بالشر والمكن والأشياء. أراها مثل شجرة طيبة تنشأ في تربة من لغاتلين. أبدت «ساره» دهشها بصورتها التي أعلقها في بيتي. ومن ملاحظ وجهها طلت الأسئلة، ثم بدت وكأنها ترى نفسها في زمن آخر، وفي صورة أبيض وأسود، بعدها جذبت كتاباً وراحت تنهجي حروف عبارته وتكر صمحاته...

تصر «ساره» على أن طغواني مازالت حاضرة، متروكة في قلب الزمن.

مشجودة للباتات اللؤل التي تتصاعد على الجدران البيضاء، تشكل انسجامها مع الأثاث القليل والأواني الفخارية، وأغنية نورية، تليث من جهاز الكاسيت.

«أنا جلي بروج حمام... هج انصمام منه،

مسمت عن الصورة غبارها، وأنا أنذكر شكوى الصغيرة من اغترابها، وأيام طفولتي، لايجزني منها سوى واقعة صغيرة ذات مدلول شديد الحزن والبراءة، وبمثل لي أول نداء وجهه إلى طائر صغير غريب، كان يتقافز على نافذتي، ويشبه على نحو ما شربنا من وجه الطفلة.

كنت قد أصعبت لتتظيف البيت وترتبه ورويت ظماً الصبارات، ومسمت عن أوراقها الفبار، ولاطفت قلتي الصغيرة، ماحة إياها حصنها من اللعان اليومي. ديب أقدامهم فوق السلالم مثل أغنيات أنمشت في صدرى مشاعر قديمة للبهجة، وحين فححت الباب راكراً وتلقفون لحرى وأنا أنلقاهم مثل هبات وعلما رائية.

نوه أخي اعتذاراً عن تخلف زوجته، تلك التي رأيتها لانتبارح السيارة، وهي تقاوم دهشها برحابة الغلاء الممتد بين العمارات، فراحات تقتبس للفرصة للتدريب على التيادة طمأننت أخي بأنني أصرفها جيداً، لكنني تصبغت لتلك الديمقراطية التي تتمتع في رغدا زوجته، وتلقفت نحو مخفي، أيام كان يسموا أسمه كالنماذج، نحو الحجر،

وما أنه لاحق لكل قلب يدق لأجل العرية فيما يبدو سوى في رصاصة، فرائي أطالب بالصبي، لويز ميشيل،

فاليوم يتفكك الحصار. تتزاحم في رأسي أشياء كثيرة...

«أن كل ثمارا نصف فاضجة، أو رغيفاً دون شوائب، وأن أشرب ماء نصف بارد، وأقبل وجه أمي في صورتها على الجدار، والشريط الأسود المموج، ثم أذهب لأقلل أبي، الذي كان سببا غير مباشر في موتها، حين بدت مداهمة أسراض السكر والمنسقط والاكنتاب و عدم التكيف أسبابا مباشرة، ثم أسافر لأتوارى في بلاد بعيدة... قد يمنحني هذا فرصة رائعة للحب والزواج من رجل حنون، أدرب. ليس تماماً. بين شفتيه كتلعة سكر، وأنجب طفلة جميلة تشبهني، وأطبخ نصف كيلو اللحم الذي أمدتني إياه صديقة لي مع كيلو صمغ نحل، وكتاب لكاتبه قبل عنها إله غير أخلاقية، رغم أنها كتبت عن الفقر وأزمة الإسكان وضحايا الحب حتى على كورنيش النيل، كما تكتب عن بيع القطاع العام وعالم النساء الوحيدات... وأن أمثل دوراً أحميه، وأبكي بين جوانح إنسان لا يكرهني تماماً، وأن أعرد طفلة، تتصاقب والبياني في السير، في أناة فرق حواف نوافذ ملجأ الأيتام.

اليوم تمخدا أشعر أن صورة ابنة أخي تشبهني إلى حد كبير، أراها شبيهة بالآق، بالوجه، بالبلون، بكل ما هو حقيقي، ظلت

هى أولى البنات والبنين، شامسا مثلما كنت أول أفراح أمى ومصائبها، كما حكى ذات مساء، حين تسلمت جنتى «اللغة»، وأنا بدخلها، قطعة لحم حمراء، ترفس بساقها الدنيا الضيقة التى جامعها دون اختيار. بمسحت جنتى عن شىء بين اللخبين، ولما لم تجده، ألقت بى فى وجهه أمى.

يعاود أمى التعرف على مغربلات بوى وجدرائى، وكأنه يود لو يتأكد من أن شئون حياتى مرتبة على نحو ما، وكانت «سارة» تتحرك مثل فراشة، وتذكرت أنى فى مثل عمرها كنت أحسنى كأنها هلاميا، لا يسطل حيزا كبيراً من الحياة. وجه أمى يتكررى بمحابة مريوة على أسان أمى وبعض نساء اللطلة...

فى يوم «سبور»، أمى، جاء أبى بالطليل البلى، وليس جنبابه للكشمير، وجلست أمى بوجه محايد فوق مرتبة جافة لسريها ذى الأحمدية، والبذير المنقوش بياضه بملاكة وأحسنة تطير وفراشات، ونزاعهم للرجال والنساء والأطفال فى البيت، وظلوا يحركون فى البيت وأنا ألتفتع بهوار سيقانهم، حتى أدركت باب جارنتا الطويلة، فأسكنت بكائى وسيل مخاضى بجزرة حمراء. وحين انتهيت من أكلها كنت قد شعرت بأننى كائن فائض عن الحاجة، فكبرت أبى كرها شديدا، ذلك الذى خص أمى بكل هذه العفارة، لا لشيء إلا لأنه يزيد على قطعة لحم صغيرة، تكن مثل زواك جلدية بين فخذيه، وتأنف اللقط من أكلها، وربما لكافة المسألة أعزى حوى الشدود للقط. عاد أمى ويحدث فى مسألة ضرورية عويذة للحياة تحت رعاية أبى، ونسى أنه منذ لمحات قليلة، أخبرنى بأن أبى نفسه مريض وفى حاجة إلى رعاية. وليس تلقيا تراه لى الزمن وهو يريد ما تبقى له من سلطة.

تحت من حرب الهنل العظيم التى دارت رحاها بهذا، شدنى من رأسى صوت لندفاع المياه من الحنفية، يهدير بقوة، وتجمعت لأنها صارت أكثر غرلازة، أصرفت أنها ليست صافية تماما. تصلت بأن الطعام الذى دارت

وأنا إلى جوارى، غير أنى كنت تابع الماء، طامحة بأن يصغر قليلا، وحدثت نفسى أن المرأة التى هى أنا، لم تستطع كل قولها بعد، وقد تطلعت للدرس البالغ حين وضعتها الظروف والمواقف والأيام أمام فاصل زمنى وبعض المعارك، ليكسر الحد الأدنى من الضمف، والتسامل، إلى أبى مدى يمكنى تجاوز ذلك الميراث القديم من الشد، فيتحول حلمى لكائن حى، يرأس جملة، وقدمين راستون.

فى الحقيقة لم أجد مجرد امرأة، فقد صرت إنسانا، طريقا سويا للإسبح بالاحماء تحت مشر القمر أو اعتماد الشمس. كان أمى مازال يتأمل أثاث بيتى، الذى جلبت أحبه من محل بوع القديم، والسجاد المصفر من قسطنطين القماش ويأبى بفر. لم يبد إصوابا أو استواء. أكره النظرات والتجيزات المحايدة. رحت أعزى نفسى بالظن أنه لم ير البيت كله، أحيانا أشعر بالهزيمة لكافة القدرة الهائلة على تجديد الأرقام. تناول المسحوق الطويروى وزاج يزل منه أيات كريمة، وسط ضجيج أطفاله وسباحهم، وتروج فى نفسى شعور متعنين إلى رجل وأطفال يملتون البيت بالهزيمة وإشغارة. رجل أحبه ويحبى، وأطفال أحضهم الحب والحمرة، وأؤكد لهم بالقول والقلل أنهم بشر وليسوا خرافا أو نعاجا.

عادت «سارة»، تصب على شكرامها بالثق والاعتراف فى بيت أبها. أطلعت النار دون التأكد من نضج الطعام، وأخذت اللطلة على جانب، ومضحتها لأذنين صاغرينين وعويذى مدحوشتين. أسرت إلى أنها تلمح حلما غريبا، غير أنها تراه جملا.

تصام سارة بأننى أمها الحقيقية، ونظروا ما عهدت بتربيتها إلى أبى وزوجته.

كنت أسمع للطفلة وعصنلات قلبى ترضع فى التندل، وأنا أرى ملاح وجهها تتلخص بظاهير الرجاء والألم، وهى تتألمنى بالدخول فى العلم، واستبدالها بعد أن صار لى بيت وجدرائى. بدت لى تعاسة الطفلة

طبيعية على نحو ما، وأنا أتذكر عدد المرات التى أقدمت فيها على الانتحار وأنا فى مثل عمرها، ويوحى كل من حولى أنى لست منهم، وأنا وفقا لمرزلى الطويل فى الأفلام العربية والهندية، ثم استبدلتى بطريق الخطأ وربما الصواب فى مستشفى حكومى للولادة، ومن قبل تنازعت على اللقط والفتران. كل ما فى يأخذ مرقعه من الدهشة، أن هذا الحد يتسع خيالها يا «سارة»، أظنه الزمن الذى يفرق كشدرا فى المشرى والدلالة ليرأكبر الدهشة والأسئلة. أوقدت النار تحت الطعام مرة أخرى، وأنا أوصى الطفلة بمشروزة سماع كلام الكبار. تتلعق بخار الماء وتذكرت أنى أبدا لم أكن أستمع لكلام الكبار، ربما لأنى أدركت مبكرا ما يطوى عليه من أساطير، وما سمعته منه، أبلغ منه الآن من شباهى وحسوسى. صوت أمى بالآيات الكريمة يصل ما ألتقط بهذا، غير أن اللغة السبورة مازالت تنتظر موضعها بالأعراض والضرورة. خدم الآفة فحشدته عن علاقته بابنته، وبادرنى بالفكرى من فريد عابدها، وزغبنا الدائمة بالأعراض على ما نأكل ونليس ونفعل. وفى الأيام الأخيرة طلع الكويل فصاروا تخفان من تزويجهم منهم من الأقرباء والأصدقاء والمجيران. بد أن الكلام معه أن يأتى بجدي، ومازالت ذاكرته تحتفظ بالطرق المادية والمهودة والمألفة فى لربة الأطفال، وهذا لى أنه لابد من تقاضى الصدام المحكوم ببنى ويوله. كانت يده الزرخرة تهبو فوق المسطح مثل رياح محلول، وأبنته لا تزال تحت إبطى مثل نضج دافى، وتتلفض مثل يمامة. أشفق عليها أن ينتهى حزنها واعتزالها إلى جدران صغيرة، يتناحوا نائية، تنقع على هامش الدنيا، تنجاب للقط والأحلام والأزهار والقدراخ. أخيرا جاءت زوجة أخرى ولم يكن أحد يعا كثيرا بمبويتها. قبلتلى قبلة معدنية الطعم والملمس، وهى تصال عن نورة المياه، وقد بدت مثل صبى ميكانيكى بلص. اكتمل أمضاء وقد انزيرة التى تخولت أنها ربما تطوى على قدر من الاقتناع برغبتى فى حيلة حرة مستقلة، تلك

التي تبدو لهم محصلة مهينة للعقل والشرائع. لم أحد أعول كذكورا على مسألة لفتانهم من عندهم، غير أن القطيعة كانت شديدة القسوة والإيلام، أن أظن هكذا متروعة الجذور، زهرة صهار لائزى لئام حتى في مواسم المطر، غرقة محكمة الفلق، تنتظر بصيصا من ضوء لكلى مطلوبة. مازلت - أمام نفسى أنه لابد وأن أعيش، لا بقرة الدفغ أو القصور الذاتي، ولكن رغبة في حياة غير مبتذلة، وأن أعيش كامرأة وإنسانة، وليس كرجل، وما لى على الرجال - بعضهم وليس كلهم - من تسلطات، حدثتهم عن عملى الذى أحبه، وسدائى التى تدفنى، ويحضر الهويات التى تطو بمستوى استمعاى والمعبية. ثم تحدث أخى وهو يشغل الماطفة، عن أبى الذى دامه المرض، فشدته بأن زيارة المريض واجب، ولا ينبغي أن يطالبنى أحد بالمزيد، غير أن اللحظات التالية مباشرة أفضحت لى نحو ما يعمرى الزيارة، زوجة أخى المخللة تلطم فى مزيد من الرفاضة، وهى تخبرنى صراحة ببن أن أذهب لأعوى فى حظيرة أبى أو يأتى هو ليوشى معى. من جديد تنامت إلى أنفى رائحة غير محببة. ترغبنى زوجة أخى ممرضة مجانية لمحبة، ذلك الرجل الذى لم يمحنى شيئا، مظما معها رجلا يصر على أهلها. ولأن كل منا تأخذ مكانها فى الصراخ، وعيشائى ولسانى وبقية أعضائى ترغى فى التدخل. تذكرت أننى لبدأ لم أشعر تجاه ذلك الرجل بأنى عاطلة، وقد طفت فوق سطح ذاكرتى كفرن لبحر، تلك الليلة التى قبلى فيها، وكانت المرأة الوحيدة، التى فيها فعل، يومها ضمنى لى مصدره، وريت ظهري، وكانت دهشتى جدارا بينى وبينه، وظللت أراقبه وأتابعه طول الليل، وقد ملأنى يقين حاد بأنه ليس أبى، وأن آخر يشبهه جاء ليوسط على بيته وزوجته وأولاده. وحين رأيته يغادر للفرقة زدت لى أسمرخ بملء حنجرتى، فاستدعى الهيران لندجنا، غير أننى تراجع، فقد بدالى الرجل أكثر رقة، وأكثر

ودا من أبى، وريت لو يستمر فى أداء دوره لأخر العمر.

من العمر الضيق كبدو «سارة» قابعة فى الغرفة المخالفة مثل قطة، تتابع ألبوم سورى وبعض كتب الأطفال التى أشتريها، استعدادا للمرأة للبعيدة. زوجة أخى تحفل بديها وساقها بفرولة وجهى، وهى تتأمل ثلاث البيت وجدرانه بنظرات محابية، أضفت على وجهها مظهرا يشعا. أعرف أن بيتى لن يأتى مثل كوخ إذا ما قارنته ببيتها، غير أنه للندى الرحبة بالنسبة لى. وددت لو أقول لها إنه ليس لدى رجل يغرب من البحر ويقتل عدد قديم، لكنه عملى الذى أحبه، وحده القادر على محيى ما أريد. وددت لو أركب لها كيف أقمته قشة... قشة مثل عصفورة متعبة، أرادت أن يكون لها عيش تتأوى به عن اليوم والغريان، غير أننى تراجع وأنا أسمع أخى يردد بصوت خاشع للتكرار مثل حظ الأتنيين، وأنا زائدة فى سببى هذا. نظرت إلى زوجة أخى التى قبت فى البيت بعد الإنجاب، وقد نالت درجة الدكتوراه فى الهندسة البراقية زاعمة أنها تضمنى من أجل البيت والزوج والأولاد. وددت لو ألبها أن طفلها على أعقاب اكتئاب حاد، غير أننى تراجع، فقد كنت أشك كذكورا فى قدراتها على الفهم، واكتفوت بالقبضامة، وأنا أسأله: «أصبحت البيت؟»

رنت فى هدوء لا يخلو من استملاء:

«محقول... لكن المدينة بعيدة، وتخلو من الناس،

لم أعقب وأنا أرى أطفالها يتسابقون فى صخب بعضهم فى شرفتى الواسعة، وهى ترعد وتزجر وهى تنظر إلى زوجها، تستنفر غضبه وعنفه، وهو يرثى لى صوت هادئ «التكرار مثل حظ الأتنيين». كنت أحرص لطباقي التفخارية على المائدة وهم يتابعونى فى دهشة، وكأني أرس أنارا أو حفريات. وفى لحظة أخرى وأنا عاكدة من المطبخ رأيت زوجة أخى تخالسنى وتكلمنى على الأرض، وفى يدها «مازورة» جلدية، تقوس

مصاحبة للشقة. أعرف أن فضولها سوف يقتلها يوما ما.

على الفشاد لم يعدم أخى وسائله فى المناورة، فكرر حديث الضائكر، الذى اخطط برائحة الطعام، وتذكرت معاناتى من أجل أن يكون لى بيت، لاكتابنى فيه عيون أهد، أو يحصى ألفاسى إذا ما أبديت رغبة فى النوم، بعيدا عن فراش الأطفال المبلول. تسامت فى نفسى وأنا أراه ينتظر إجابة لمطلبه على مطلبه، هل يمكن لكان ناقص كما يدعون حقق بعضا من أكتماله، ورأه أمامه رؤية العين، ولمسه وأحسه وتشممه، أن يتقبل التفاضل وتجزئته وتشريحه فى مقابل حظائره الآمة؟... هذا السؤال طويلا. فى يوم ما على الرغم من أننى لم أتعهد ذلك جئت إلى الدنيا «لشابة» كما قالت أمى وغاللى وصمتى وجبتى وزجال العائلة، ثم أدركت مع الوقت أننى جئت فى عائلة من سادة وعبيد، أسود وفردة، ققط وفقران. ولأن أبى الصادة والأسود والقطط يستحقون رأس الشجرة الصغيرة «سارة»، أراها مثل عصفورة مصامة، على الرغم من أنها مازالت فى قبضة سيادها، ترتب الفرصة للسانحة لتلحق فوق رموس الجميع، وتطير بعيدا لتكلم السحب.

عاد أخى بعد تناول طعامه، يرثى الآيات الكريمة، مرددا بصوت مخف غريب:

«التكرار مثل حظ الأتنيين»

أتأنى أبه البدين والذى يحمل ملامح أمه ويلاحتها يسألى سؤالا غريبا ومضحكا ومبكا وواضحا وغامضا....

«يوهك حلو يا عمتى... صحيح ح يبقى بتاعنا لما توتوى؟»

كان أخى يردد ويهف الآيات الكريمة وكأنه يبعث لى رسالة ذات دلالة، وزوجته وأطفاله يواسون لى السهام الدجاجة، وفى رأسى تتزاحم أشياء كثيرة...

أن أكل لمارا نصف ناضجة، وأقبل رجه أمى فى صورتها على الجدار، والمزطرة بشرط أسود مروج، وأقول أبى الذى كان سببا مباشرا فى قتل أمى، وأن... ■

قصص المسافرين

منتصر القفاز

صفحات كتاب قديم

أحياناً تشعر بهذا: أن الكلمات المكتوبة تصيقل الحياة، وتجعلها جملاً يجب أن نلتحقها صحبة قبل أن نشعر بها. دائماً الشعور مؤجل مع الكلمات المنتظمة في صفحة من الصفحات.

الآن لا تريد أن تكتب إليها، تهرب في أن نكلمها في ذلكم بدون تفكير في وقت يمر أو في إرهاق يلم بك.

تكلمها وأنت تلقى في سماعك لك أو أنها تستمعك في لحظة ما قبل أن تمام أو عدد خروجها من باب بيتها أو بينما تنظر إلى وجوه الناس في الشارع.

تصرف عن خيالها لتقليب صفحات كتاب تطرد معه قليلاً، وتفرغ لك نقرأ منه ما تقرأه. تخرج على أن يكون كلامك إليها مرسلًا، عفويًا، يبرق، فطيمه أنت، وفطيمه هي، ولا يفهم هذا الكتاب الذي يطارد خيالك ويحاول أن يتم ولم بكل ما تلتقطه.

ويمر وقت، ويطول كلامك ثم يحل صمت لا يسمع فيه سوى صوت ترفلكما الكتاب وأنتما تلتفتان على مرعد تكلان فيه الكلام حتى الصباح.

علامات استفهام

تلك التسبيلات محيرة، أمامك بعد ما كتبها بدون تردد محارلاً الطور على تشبه

فخرج رأسها وتساءل عن أحوالك، فحجب وأنت تلقى في أنها مسخلى سريماً، وسيمود المتار بينكما.

تحاول أن تذكر بماذا أجبتها، فخرج أن كل إجاباتك كانت محارلة بالسة لتصلح الأتزان والقدره والقوة، ولم تكشف عن حاله وأنت تميم أمام سدار لا يملكه إلا مرجحات تكاد تخفى.

نافذة قريبة

أستطيع أن أسفك، وأن ألقط طريقك في الكلام، وأضحك ضحكك حينما تهرين من الإجابة على سؤال ما، وألقت التفتاتك المتصارعة إلى كل الأنما أثناء تفكيرك في أمر وشك.

هكذا ترين أنني صرت قادراً على أن أكون شخصين، وأحياناً أكثر حينما ألقط كلا منا في شواربنا الذي سرعان ما يثقب إلى أن تبادل آخر نكتة.

لا أخفى عليك، يرهقنى. هذه الأيام. هذا الشخص الآخر أو الآخرون بعد غيابك فجأة، وأفكر في وسيلة أعجبهم منك أو أطوح بهم من أقرب نافذة. يرهقونى ويفزعونى إلى أن أكون قريبك رغم أنك فلم تزل في حياتهم بقية. أعرف شخصين من رغم أنك، وسأعجب من توقفك عند كلمة قوت عفواً الخاطر. وسيفرح الشخص الآخر الذي أكونه وأنا ألقط غضبك، وسيعانقنا الآخرون الذين أكرههم كلما تراءونا سريماً بين الغضب والضحك.

أشياء عابرة

فخ صلبير. كعادتك لم تلاحظه، وقعت فيه. وبعد أن أحكم حولك، تويت كيف هو من صلك أنت وليس من صنعها.

توهمت أن حضورها في حياتك طوع رغبتك. سهل. ميسر. لا يكلفك سوى أن ترد اسمها بشوق بين وقت وآخر، وأن تدع في تدبير حجة لتأخره في الاتصال بها أو في عدم مقدرك على السفر معها إلى محافظتها ليلاً وهي عائدة إلى البيت.

وهمت أنها باقية مادمت قد فاجأتها بمشاعر متدفقة مرة، مرتين، ثلاث، وأن المفاجأة أسعدتها وسظلت تذكرها ولو نمت بعدها طويلاً بدون أن تفكر في أنها جوارك.

توهمت أن صمتها أو تعليقاتها السريعة على عدم تركيزك معها مجرد أشياء يمكن أن توضع في الدواليب بعد النظر إليها سريماً.

وحينما قلت «سأبعد»، ظننت أنها حيلة لتعاود الاتصال بها كثيراً في بيتها أو في الأماكن التي تدفع فيها أن تحصل بها وتقول «أجابه».

ومع طول بعدها، أبصرت الفخ، وكثرت في أحلامك عربات للبحر التي تتصادم وتثقب وتنفجر ورغم ذلك تواصل السفر بركابها الصامتين.

أن تنتظر

دون أن تكون مهياً لذلك تحركك هي وتراعى وراء سدار سميك. تحدد بوجودها،

يندفع على طبيعة حالته في هذه الأيام، ولكنك لم تجد سوى تشبيهات باهجة ولا يملك أي منها.

شعلت عليها كلها، وكسبت اسمها، صمها، صمها، سكتها. سجت في الورقة البيضاء كل ما تعرفه عنها دين أن تدع لأي مجاز أن يقتحم أو يشارك في الكتابة، ثم وضعت علامة استفهام أما معلومة لا تلق فيها مثل: فصيلة الدم، ألوانها المحببة ومن تحب؟ وقرأت الورقة الممتلئة وأنت تشعر كأنك تسجل بيانات مولودك قبل أن يولد بكثير.

أشياء كثيرة

«نحاول ترتيب مكاننا معاً، وكأننا شخصان تسلمنا شفتيهما الجديدة وعليهما أن يختارا الأماكن المناسبة لقطع الأثاث.

لا بد أن نحذر التسرع، فهذه المرة - وربما تكون الأخيرة - يجب عدم ترك نفاد صبرنا هو الدافع - مثلاً - إلى وضع المائدة الصغيرة تحت الدافئة المائلة على خلفية العمارة، ونظل بعداً - كما ظللنا من قبل - نشعر بأن هناك شيئاً لا يريحنا كلما جلسنا في الصالة.

ليس صعباً أن ننظر إلى المكان نظرة مستأجرين جدد. وإن أصابنا الذكريات التي تطل علينا من كل جزء فيه، فلنكتف بأن نسبها لمن سكا هذا المكان قبلاً، ونؤكد

اختلافنا عنهما، ونعجب من إيهامها بتغيير جرس الباب، على الرغم من أن سوته يترج الأعصاب، ويكسب للتنظيف القدام صفة المزجج حتى وإن كنا في انتظاره.

مارأيك؟ أليس من الأفضل أن نستبدل ب تلك الستائر أخرى أقل سكا وتماوج ما إن يلامسها هواء خفيف.

إن أسأتع من إخراج الكلام من تحت السرير، ونفرض به أرضية خرفة المكتب بدلا من هذه السجادة ذات اللون الأخضر الذي استحال إلى لون آخر كاد ومترج.

إن يهنا ألوان الكلام الغريبة والمتداخلة، وكفى أنها تذكرنا بقصاصات الأقمشة التي ظاننا نجعلها ونسلها ببعضنا بعضاً ونكرها في كرات، ونهنا إلى الجالس خلف النول المنصم، وبعد أسبوع تسلمنا الكلام.

أشياء كثيرة تنتظر حضورياً، ونحن نفسها لحياة سبدوها، بل وفي أحيان أراها وكأنها تلف وتدور في كل الغرف بحركات عصبية وقد غلبها للشرق إلى رؤيتنا معاً من جديد.

أسماء

قلت له:

- يجب ألا نتحسر على وجود الفرق الدائم بين ما نتمناه وما نجده، وبين حينا لأحد وما يحدث في العلاقة معه. ويبدو أن الفرق بين الأمرين طبيعة حياة.

وافسنتي على هذا، وأكدته بأساليب مختلفة. لفتنا سمعت، شعرت معه بأن كل منا يفكر فيما كناه على حدة. قلت:

- في آخر لقاء لي معها، أسهبت في ذكر الفرق بين ما كانت تظنه وما فعلته أنا، وظلت تردد الفروق الكثيرة حتى ظنت أن هناك فرقاً بين اسمي الحقيقي والاسم الذي تعرفه على.

للتفت لي بعد أن ظل ينظر إلى نقطة بعيدة، وقال:

- في حلم رأيت أناساً كنت واثقاً أنهم لا يعرفون بعضهم بعضاً، كانوا مجتمعين معاً ويتبادلون أطراف حديث لم أعرف ما هو، لكنني كنت مسحوراً وكأنني أفهم كل ما يقال.

سألوني عن رأيي، فحرت أريد اسم كل واحد منهم، وما إن أنطقه حتى يفتلي صاحبه. ولم يبق معي سوى مقاعد متناثرة، من بعيد سمعهم ينادون على، وفي كل مرة ينطقون باسمي أجد شبيهاً لي يجلس على مقعد حتى أزعج المكان بي، فغشيت أن أجيبهم حتى لا أفتلي.

هممت بمحاولة تفسير حلمه، لكنه دفع حساب السكوى وتركنا مقعدينا، وسرنا معاً وقبل أن يودعني قال:

- لماذا حتى في العلم نكون حوث لا نريد. ■



ول

سعد القرش

١ -

ف تكررت على أصوامها المائة.
ونامت. لكنها لم تسترح.

قبل الفجر، شدتني بمصاصها العرجاء، من
قدمي، وزأمت.

كنت نائمة بجوارها، تلفحنى أنفاسها
الساخنة، وعيني نصف مفتوحة.

ولمحت نلة الماء، يديين مرتعشتين، ثم
توهضت حزنها، وطلبت شايًا. سألتني فجأة:

- قرآن الفجر بدأ؟

أ -

تعاملت على بقايا الصمة. وإنكأت على
صماها. وازنمت ظلها قصيرا وباهتا، وهي
تجبه إلى العماء.

صليت لنفسى كريبًا. وكانت قد انتهت
من صلاة الفجر.

حمدت الله على الصمة، والنعمة.
وناولتني الكوب الفسارخ. هزت رأسها،
وجذبتني برق إلى صدرها الناشف. وقبلتني
بين عيني.

- أصمامك قامرا من النوم؟

لا.

أهزنت يداها. وارتعشت الذاكرة...

تسريت، بخفة، من بين أصوامها المائة،
لتكررت، ونامت. لكن لسانها لم يسترح....

دائمًا تتذكر جدتي. تقول إنه يمد إليها
يده، كل ليلة، وهي لا تصحوب.

تسبح سلامح الوجه. وتتأكل الخطوط
التي تفيض منها النمرع، كلما وجدت نفسها
وحيدة، وهي دائنكي حوفة.

٢ -

تعلقت بخيوط الشمس الوايدة. وسرت
وراء أعمامي.

عمى الكبور لزج جلابيه. ووضعته على
المقبرة المجاورة، فألزله عمى الصغور
وحشره بين أذرع شجيرة الصبار. كلهم
شعروا.

وتدلدلت سرابولهم، التي بلتها المرق،
وماء المعجنة.

حارب السقابر خرج من بيته جاهزًا،
تدلى من سرواله الأبيض نكة من صوف
الغنم. انزلق إلى جوف المقبرة. وأعلم
جمجمتين، وبض النظم، وقطعة من كفن
بال، وقال: كل من عليها قان.

خبا بقايا اللراطين، في جمد الرمل.
وانفرزت ساقه، همس، كأنه يحدث نفسه:

- هر الذئب الأعور.

كان الأعمام مشغولين بجهيز للشغل،
وسألته:

- نعم يا عم؟

جاءلاني. وألقم الغم المقترح سوسوكا من
الرمل الناعم. ثم كبمه بدميه جيدًا.

- الآن، نلنمن على الحاجة... لو ماتت!
وأخذ يدور حول نفسه، بلا خوف، يفتش
عن عظام. وردد في نفسه:
- وماذا يأكل منها الذئب... يا حشرة!

٣ -

زوجة عمى أحضرت الغذاء. نظرت
إلى السقابر الجديدة، وقد نبهت سيقانها،
وحملت سلامح المروني، وراجلتهم. قالت،
وهي تمنع يدها على رأسى، عابثة بشعري:
- يا مصيبتى عليك يا أمى.

عمى صرخ في وجهها، ونظر إليها
غامضيًا، وقال أخرسى يا راية، فخرست.
وضع اللباء المسطرين على مقبرة مجاورة،
وألزله عمى، ووضعته في حضن الصبارة.
والدلت: حتى يخترع التراب.

سمحت البشكير، وكرومه على رأسها،
وأخرجت الحيش، وألبساطس المعمرة،
والبصل، والأرز المصمر، والسقال. ونست في
يد عمى نصف رغيف ملففًا. وسألها:

- إيه الأخباز

ردت في لهفة:

- رينا يستر.

قضم لقمة، مدت أشداقه، عطش بشدة،
فانفضت روك الفرخة من يده، خارجًا من
الحيش. وشاغلنا زوجته. ويهدوه، سمعته.

فى غبشة الصبح، كانت الشوارع
تتأهب.

خرج الأعمام وزوجاتهم. خطوا للتراب
بالبن، واختمرت المعجنة.

نفخت زوجة عمى الصغير خرطومًا من
البخار الدافئ، وامتنعت ثديها. ورملى
بطرة خل.. وكلت أغافلها، وهى تشب على
أطراف قدميها، كى تطول الجدار، وأترك
عمى، تتكلمان بصفيرة تداعبان رديفها،
ثم تهبطان من الأسام، وتتسقران على
صدرها الدافئ.

كانت إحداهن تحمل قصعة اللين،
تترجرج منها عجيزتها الزلانة، وقالت:
- عيل يا سيدة، وعقله على قده.
مصمتت شفتيها:
- عيل!... صمبح.

• • •

كنا قد بدأنا نمص ظلالنا. وتطقت
عمى بمن نقت أمامى، فى جلال، يستلقى
ظلها على الأرض، طولاً وعرضاً. تكخطى
نظراتها أصمامى، وزوجاتهم، وشواهد
القبور. وتنساب من رأسها صفيرتان،
تتملان من تحت المطرعة، وتامان على
صدرها السملى، وتكلاًلأ منهما القطرات،

وبدت حينها الصافيتان، فى الكحل، بلون
الطين.
هزيت رأسها. وكانت العميون تمشقح
العيون، فى صمت، وقالت:
- الله!... الله!
داعب الصوت المألوف آذاننا. وانظرنا
المزيد.

قالت، وهى تنطلع إلى حيث تغرب
الشمس:
- أقوم من النوم، ولا أجد قطوراً؟
انجذبت إليها، ورفعت ذراعى، أنمق
بودها الهاربة منى... كانت يدي متسعة،
فقالت:
- حتى أدت يا جهش؟ ■

سعيد

ف

دوائر قاتمة

منال محمد السيد

ف من أجل جمال هذا الذي يمكن إسبابه وله عيون خضراء وذقن وعلامة صلاة وأب تزوج ست مرات وأخت تأخذ قلوبه ولا تفعل له إلا بمزاجها وشعر غزير بالمصدر وحرف ضائع من حروف الهجاء يحطه ينطق الكلمات كنصف ظل.

من أجل جمال الذي يرفض استعمال منظف الفسيل الشهير لشبهة أن صاحبه يهودى ويرفض غناء البيت زميلته مع أم كلثوم، ويستغفر الله كلما شعر أن صوت زميلته شجى وأن قلبه الملتزم سيمبر عظام صدره وأشعر للوزير ويستقر بين أصابعها التي تنقر بها على خشب المكتب.

من أجل جمال هذا الطويل المريض الذي يتحرك بخفة ويأبى بالأقلام الواقعة سهواً من بين أصابعها، ويعطيها المداويل الورقية كي تسمح جبينها ويطول كل الدفاتر المرتفعة عنها والمذفونة أيضاً، يزعق فى وجه رئيسها التحيل حينما يعتابها لأخطاء العمل. يلف ويدار ويمسح عرقه وتلعثم لعدة أسبوع كامل قبل أن يقول لها.. أريدك.

من أجل جمال هذا الذى خالفت البيت أن يبكى حينما أحلى رأسه على مكتبه وخلا المكان إلا من صمته ورائحة موت صديقه. المعلمى - دون مرض أو حادثة، البيت فقط خالفت أن يبكى وعليه فقد اقترحت أن يذهب لزيارة صديق ما، أو حتى يتمشى على الكرنيش كى يلمس الأمر؛ وكى تنفرد بنفسها فى المكتب، تستنشق رائحة الملفات القديمة وتتابع حركات القفران التي تنمو يوماً بعد يوم.

من أجل جمال هذا الذى حاور عيون البيت وأمرها بخلق الزرار الأول من بلوزتها فغفلت كى يتحمس ابتسامته التي لم تتركها السجائر وكى يكمل كتابة البيانات التي أمرها رئيسهما التحيل بكتابتها، وكى تنفرغ فى اللحث فى ذاكرتها عما يوافق الرقم الأسود المكتوب فى النتيجة المواجهة لعيونها والرائحة خلف ظهر جمال.

من أجل جمال الذى تشم رائحة اغتسالاته اليومية وتأنقه اليومى بقمصانه الثلاثة ويناطيله وحذائه الوحيد، وتشم فى عنيبه وهجاً له رائحة كالعسل أو كالطيب

وهى.. تلهيه بأن تسأله سؤاله المفضل عن عدد أخوته فيحكى إلى أن يصفو زماماً وإلى أن تتداخل فى عينيها ألوان الملفات.

من أجل جمال الذى صار يسأل الله فى كل فجر عما تفعله فى ذات اللحظة وصار يأخذ المضادات الحيوية والحبوب المهبط للحرارة كى يستطيع الذهاب للعمل ليتغذيا سوياً ويشربا الشاي ثم يرتفع شاماً حينما يتلامس كفاهما وهما خارجان من المصلحة؛ وهى تلاحظ ارتعاشه تلك وترمى ببصرها على أول مسحة أوترييس وتصارل تصديد تاريخ آخر ارتعاشه مرت بها.

من أجل جمال الذى جرب أن يغضب منها وأن يتخذى فى بيته وأن يطلق حزنه فى وجهها المفضود بذات النظرة الخافتة حتى وهى تمكى له عن الألوان التي كان يشقها.. أحباؤها الأرحام.

من أجله.. دارت عيون البيت ذات الهدوم القاتمة الجديدة حول الرقم الأسود المكتوب فى النتيجة المواجهة لعيونها والرائحة خلف ظهر الموظف الجديد. ■

حالة صدر أخفى

نورا أمين

على أية حال لتأنيبي يا سيدتي الآن بالفرض حتى لا أتأخر عليهم بالخارج...

... من حقك إذن أن أمتن لك كثيراً، لدرجة أن أقترح من كل منكم على حدة وأمنحه رداً لائقاً، أو موعداً قادمًا. وبعض الناصح الفحالة إن أراد. وهكذا أتقدم إلى صاحبة الدكان وأسمع لها بما تشاء من المال بينما أتشبه بهذه القطعة السوداء الجميلة، لأنها سوف تملأ دخلها اللذين المشفقين من نظراتكم، أو لنقل لأن تباين لونها مع أبيضتي سوف يعطى تأثيراً جذاباً لأعينكم التي تصوبونها نحو فماتي فأحرص أن أكون جذابة بها، ثم أطلق ويدي الصمالة... تلحظونها أنيس كذلك؟ تتدبر إنكم ذكريات الملابس الداخلية النسائية التي اشتريتموها من قبل. أنيس كذلك؟ ربما كان من الأفضل أن أحتفظ بها في يدي إذن إذا كانت ستحقق هذا الفرض. ويمكنني أن أقدمكم إليها إذا اقتضى الأمر. فأغبظ الظن أنها ستحتاج إلى استكمال طاقم الملابس الداخلية على جسدي، بينما لم أتأخر بعد كي أخيب ترقعاتكم وأدخل في ضمادات بيضاء أو ملونة. هدية لكم هي إذن لأنها ما تستحقونه. حتى تتشقق البقعة. فأكون قد ألجبت عدداً لا يحصى من اللوامات الهلالية. ساعدها بأمل في وهن صدر البالعة. أو جسدها كله إن كانت سخيّة - قبل أن أشير إليها طالبة دسمة من أطقم الملابس الداخلية الكاملة. وأرأى أهدائي لأنى هكذا أكون حقاً قد حققت توقعاتكم ...

نعم أنا المرأة الفاتكة القادمة لحكمكم، أبتاع لنا حالة صدر. فلتنتظروني إذن...

بأصابعها طالبة «نفس السقار» من حمالة صدر غير مكلفة. لا تعرفين إذن أنه صار لي ألداء مشقة مثله؟ أو لا تعرفون حكمكم. أن الخوازل لا تردى الملابس الداخلية. أن العرج الذى تستدريه الآن خلف نظراتكم الرجولية المستفزة لا يليق كثيراً برجال ألفوا دكاكين الملابس الداخلية النسائية. لذلك فسأبسط لكم الأمور عن عمد: أمشق لكم شهري. ألب يدي حول خصري، وأدأب خصلات شعري في مكر. هل تستطيعون إذن أن تخمنوا مقياس حمالة الصدر للفتنة التي سأبتاعها؟ إن استطعتم فلنكتنوه وصوف يقيم مسابقة كبرى في الخارج ربما تفوزون بها من بين أقرانكم إذا نطقتم بالرغم الصحيح.

نعم بالطبع يا سيدتي للعمالة أبتاعها لي. من حقك إذن أن ترمقى صدرى بنظرة ثابتة حتى تصددي - عن خبرة - المقياس الذى استحق. وإذا أعطيتني رقم ٣٤ ساكون مقبلة. وأصبح من زبائنك الدائمين، لأن هذا ما يقتضيه تصديداً حتى يكتمل لي جسد ديسى مور الذى تشقه. فلا أخذلكم أبداً ويمكنني أن أبرهن لك على ذلك إذا سمحت لي بالكشف عن ساقى خارج الجينز الأميركي الأزرق. ربما طلب ذلك أيضاً لرجل طويل القامة فاسمح به خياله على لياقه القاسية. أو ربما هو من ذلك الأمر قليلاً على الرجل المتقدم على دسمة من الفاتلات ولم دخلها جزءاً من الجسد المتنامي لفتاة في الرابعة عشرة، وأؤكد لكم في النهاية ستصبحون جميعاً من الزبائن الدائمين لهذا الدكان. وإن كنتظروا الصيف القادم لتحتفلوا على سيقان السباح العارية.

نعم. أنا المرأة الفاتكة التى ساقها إليكم قدركم اللص، حتى تقض مضاجعكم.

في شارع واسع كهذا، لا يهمنى أن يحمصر القمصين على صدرى فيشبع بنوعياتكم. أو يطمأير شهري الفجري فيطلق خيالاً لكم. أنا أغفل منذ انتهاء الربيع وأستمتع بمنفرائه وهو يقتحمي. وثلث هو أيضاً بالداخل لغذى الترفيقين لحره فوجار أكثر ويأخذني في حركة دوامية. ثم أتعطف من جديد نحوكم. تطرق نسائك قليلاً نحو الأرض ويحبسني على أيديكم في حزم، فتعتملون وتروح زاوية أقدامكم في اتجاه خطرني. أطوي الأكمام إلى أعلى، واكشف عن شعيراتي للفتنة. وبمضاً آخر من وقاحتى. أضعكم لغوض أبدي في الخيال. إذا استطعتم. فهل لتأكم بالداخل بعد لمحات؟

جئت إلى هذا كي أبتاع حمالة صدر، فكرة أن أولها. للأسف لمرأة لم تألف أبداً الملابس الداخلية. ومع ذلك فبالنسبة للشبكة على البده الآن، أوحى بلوح جديد من الإثارة. لأننى أتأكم هكذا للمرة الأولى داخل دكان نسائي: للرجل البدين يؤكد أنه يريد قميصاً داخلياً من أكبر مقاس متاح (لامرأة طبعاً). والرجل طويل القامة يدهاى بقميص اللون الأحمر للكشاف الذى يراه به اللبلة على رقم قياسي جديد (مع زوجته مثلاً...؟). الرجل النمس يختار بدان قناتلات قطعية بيضاء من طراز بسيط ليشتري منها دسمة لابنته. وامرأة وحيدة في الخمسين تتأمل في وهن صدر البالعة المتعاسك قبل أن ترضى أهدايتها وتشير

شريعة القطعة

أو صورة القطعة في شبابها

طارق إمام

فألعت القطعة السرد

لمسحت القطعة السرد من طرف السجادة. كان لعابها يجرى فوق قسوة بينما امرأة تعاردها مخاوف الشيوخوخة كلما قرأت عن سرطان اللدنى.

قالت للقطعة: لماذا تعتمد المصقيات إزاحة الستائر عن اللواذ؟

على الشازالوج احترفت القطعة: لكروه حساب المصقات.

لقد ألقى الطبيب - بعد أن راجع كل شهاداتها المدرسية - أن رسوبها في مادة التدبير المنزلى يعنى لها أكثر مما تصرف هي.

ويهدوه أخبرتة: لقد هدت بطفولتي إلى جهنم.

استدعت يد خشفة إلى لسانها، وعيث شارب بذيلها ولكن السرد كان مختفيا في ركن بعيد كانت فيه الخطايا تتخلص من نفسها.

حينها، برز الدم من جديد وصارت الخطايا ناعسة.

لقد صرخت القطعة في وجهه بعد أن زال عنها أثر الصدور الذى كان يحيطها تقوم السعادة: لماذا تهملنى أنذكر الألم. هل تستكثر أن أنسى ولو امرأة واحدة؟

... مات أخفى في الحروب، وأنتهت أخفى جانبها كقدسية لولها الأفعمون، ولقيت أمى

حفظها إثر مهاجمة ورم غامض لها بينما هي غائبة في تقبيل صورة رب الأسرة.

على الشازالوج سبب القطعة آلة الساكنين التى أحببتها - ذات يوم بعيد - نظفى فيه حببها عن أهم معطويات اللتان: تقبيل للفم دون بكاء.

تحديداً:

على السجادة، كانت القطعة تحيا أيامها الأخيرة.

لا تكذف بجسدى

لا تكذف بجسدى في المدفأة... لأننى لا أحب أن أموت غرقاً.

كيف تجمع بين تكسفين في حزن واحد؟

كانت امرأة تكذب سيرتها للزادى وهي جالسة على خابوز.

ربما نامتها إحدى ذريات كرايمية زوجة الأب، بينما هي تحصى الخيانات التى شارك هو فيها معتقداً أن هذا من قبيل الواجب الوطنى.

الولد الذى يمس إيهامه طرل الوقت، ويعشق رائحة ملابس أمه، ويخاف نوم الأبناء مع والديين بعد تجاوز سن الثلاثة أعوام... فأنقله سيارة في الطريق، وطويحت جسده التحويل بجانب محلة قاعدتها في لسماء ورأسها في بحر ماء.

هكذا فكرت القطعة: سبباً مجموعها من توهج الخسر المحترم.

حينها: ستملق الفستان بحرية، وإن يجرؤ أحد على معارضتها وهي تدين البطولات الهينز.

سقوط بياض «التي شيرت» حين ترسم رأساً فرعونياً ينشق له القماش الخفيف لوبرز صدر الملتقى الذى لم تكبت فيه شعرة واحدة - بالرغم من تأكيدده الدائم على حب الله للأطفال والبناتى والمشرعين .

... هدية رأس السنة: نسخة أطباق سيلى تنهشم على أنف أبى الهول، وللتنجبة: نارتيتي تزور القطعة يومياً في العلم وهي ملقعة بمواء أبهى.

أصابني الهنت غشاوة..

أمام البوتيك، أصابت البنت غشاوة.

كان صوتها مغفوقاً وهي تتحدى أعين البائع بطلاوة شرويط الخلافة.

اصطف أمامها ملاكان يدعوانها لتوبة مؤقتة، لكى يجها الله قليلاً قبل أن تموت.

هكذا: راحت البنت ضحية حمى المصيان.

في جيدها انجبت ذرة مغفرة كانت كفيفة بإلتانها.

انفجر البوتيك حين لوثته خذفمة بذكر توارخ الاحتلال. كانت تلقى شامة سوداء

فى خد البائعة بأمر العهد، حين غضبت
للساء فجأة.

.. أين الفتاة؟
.. تقرا الحب فى زمن الكوارىء.

بالت القطعة

بالت القطعة على الملقات. فى مقهى
خادم الحرمين، كان الطيولون مضيقاً عليهم.
فى قطيفة كحيت القطعة قصيدة حدائية
لمضات الكسرة فى الهراء، وخرج كل
الطيولون من المقهى عرايا.

سقط الصاروخ فى قلب فتاة. حينها..
عرفت شاماً لماذا عاشت صمرها بأكمله دون
أن تحب، وعندما صارت من ذوات
المصانئ... أخبرت التوبل الذى كفف عليها
وردة من مرقعه فى اللبابة: اكتشفت أننى
كنت طوال عمرى أحب شبيه أسمى.

على طاولة تحملت القطعة إلى شطركين،
ثم انطرحت على الحامود متصنعة التورية.

فى السجلة الناطقة بسان الحزب وجدت
القطعة صورتها بجانب مانشيت ضخم، وأعلى
صورتها: بورثريه للشبيه المتحجر.

هكذا: كان رواد المقهى يصرخون طوال
الطريق من «السحب» إلى رحلة العمرة،
والقطعة تهوى تراثها لعودة الهدوء.

... للقطعة الثابتة بأمر السماء: تكتب
القصة القصيرة...

نجا قطار من الموت

نجا قطار من الموت بأصورية، بعد أن
ارتطم برجل كان يحير الشريط سهواً، دون أن
يقتبه إلى أجراس الإنذار.

زاره الرجل فى المستشفى. كانت
المرضيات قد وضعن الملاءة البيضاء على

العربة الأولى - الرأس - فأدرك الرجل أن
القطار قد توفى متأثراً بجروح بالغة فى
الرأس والمجالات والمؤخرة - العربة
الأخيرة .

بكى الرجل، واعتقدت الممرضة الساذجة
أن القطار كان أحد لقاريه. ربت كتفه
وقالت: للربة فوك.

الممرضة من فرط سذجتها لم تعاقبه
حين أمسك بها وقبلها فى قمها، ربما لأنها
اعتقدت أن هذا من أثر الصدمة. فى الملزل
قالت له وهى تقول كل شهر فى جسده: لم
أعد أطبق الاستفناء عليك بالرغم من أننا لم
نلم معاً سوى خمس مرات.

على شريط القطار لتقوت الممرضة
مصرعها.

السبب: دعسها الركاب الناجون الذين
جروا صفاً واحداً على الشريط مطلقين صفيراً
يشبه لقطار الشهود.

هكذا نأز الناجون لقطارهم، والرجل:
يخرج رأسه كل يوم من شرفته مزعجاً من
الأطفال الذين يلعبون للكرة أسفل منزله.

الرجل يصرخ فى الأطفال: توووووت.

؟

- أين كانت القطعة فى المقطع السابق؟

- فى المرحاض.

معطف أخوها

سترندى معطف أخوها الذى ضاق عليه،
وسدبكي.. دون أن تعرف سبباً واحداً ليعثر
الصحاب قول أن يستعد المضحايا لتعود للقد..
ولن تصدق أبداً، أنه كان طوال كل تلك
الأعوام يبحث عن معطف يلائم مقاييس
جسده الجديد.. دون جدوى.

هكذا خست أمها وهى غائبة فى حمى
البرد: ذهب ليعود رجلاً.

... دون أن تتعثر كثيراً، ستخمن أن
الملائكة كانت تحبه أكثر من اللازم حين

اختطفته.. بينما أمه ترفله آخر جواربه
راضمة ينما على قلبها، وهى تغنى.

للقهورة تلك المرارة، وللحلى.. منذ أن
هدمت أمها كل سقوف البيت وباتت تسهر
كلما جاء الشتاء دون أن تنام لثانية، على أمل
واحدة: أن يسهر عنه الرب قليلاً فيسقط مع
الأمطار مبسماً، منزوعاً فى منتصف البيت،
ليقول لها: كالعادة تصدقون مداعباتى..
وتلتصقن لى سبعة أرواح.

للحزن ذلك الفضول، إذ سترندى أيضاً
ببطاله الذى ضاق عليه، وجواره الذى لم
يكتمل ريق ثقوبه، وحذاءه.... ذلك الذى
كان حذاء أبيه ذات يوم، وانتقل إلى حوزته
بمجرد أن صارت لتقدمه القفزة على معرفة
للطريق دون مساعدة.

ريما تتخشى أمها حين تراها فى كامل
ملايسه وهى تتخيل أن ابنها قد عاد، وربما
تصرخ فى لوعة: أخيراً تحقق حلمى فى
رؤيتك ولو مرة واحدة قبل أن أموت، ورغم
أنها تعرف أنه كفى... سكره أن تفرط فى
تلك اللحظة.

شارع المملوك قطر

بجانب المكتبة العامة شارع ضيق،
وبضعة آلاف.

كان الرجل يندرج طفولته كلها تذكر:
الفتاة المقسمة على خمس خيانات، اللهو
فى أصابع التقدم لتلفه البلاط.

فى اللباب استيقظت شريعة القطعة،
فذهب حمل العزراى أدراج الرياح.

هكذا: قابلت الخيانة بالخيانة.

على الكوموديلو كان الرب مستيقظاً،
وللقطعة تبحث عن معنى لإرتباط مياكل
السك عدداً يتكرى أول حبيب لثمنه
الفار.

كانت الحروب جاهزة لاقتباس أسماء
الشوارع فى المدن الصغيرة، وهكذا سمي
ميدان المكتبة العامة: شارع قطر.

في الملامه برز السيف للقطعة، وألحقت
كُن بهمن:
.. أظفالا لا يستحقون القتل، ولهاه اليوم
هم أزواج المستقبل.

لذلك السبب. تحديداً. عجزت القطعة
عن إيجاد شروط مناسبة لمعاداة مفادها:
والذي مقابل السلام، وعلى هذا.. فيجانب
المكبة العامة نرقط قطة سمائية لم تعرض
على تسمية الميدان: شارع المملوك قتل،
طالما أن هناك.. ما زالت.. خمس أرامل تعنى
لبن «الأباجورة» استيقاظاً من الحلم بهدف
نصف عبرت الحليب.

لجنة السبراميك

... لا تمنع هواه للمكسفات. لجنة
السبراميك لم تفارقها منذ أن انطلقت دورات
الغدا في وجه أبيها.

هكذا التزوت القطعة عند قمة الجبل تعيد
الشريط من أوله:

.. يا بلتي، كوني كائناً مطيماً، ولا
تضئى الفئران السماوية.

... وما أن هناك قطعة جبن في مكان
ما، فقد اكتظت الحديقة فجأة، وصارت
للكراثر فراخها: النجاة من عقدة الذنب،
وإستعادة الثقة في السماء. تهب السعادة حين
لتصطب الغمامات، وربما قد عبت أحدهم في
للشاشة فشرهت القطعة.. على سرائى من
الجميع. عارية.

كلمة «النهاية» على الشاشة كانت تعنى
قبلة ممدودة، ولكن الحديقة الآن كانت مطقة
على قلوب اللاجئات سياسياً.

... ركلة واحدة تكفى، لطرود القطعة
خارج الثقة.

الحبست أرنبه أنفها..

.. الحبست أرنبه أنفها في العظيرة.
كانت ضرر قسوتها في فجان القهوة حين
برز الشعلب في قناع الفئجان الملوث

بأسبابها. قالت الأرنبه: أخاف من الشعلب،
وحظيتك تظفر إلى الحماية الكافية.

كانت ثلاث سنوات من المشاهدة اليومية
لغيلم Body Guard، كافية لجعل القطعة
تحتقر رجال الأمن المركزى إلى الأبد.

هكذا كتبت: شين: شارع، شين:
شرعية.. ثم: قاف: قطة، قاف: قطار. هذا
ماجعلها تسبب لنفسها كل الكراثر التي
حدثت فيما بعد، حيث غاصم القطار شريطه
وسار في الشارع فلقى خمسة مصرعهم،
والقطعة المزمعة خلعت نظارة حفظ النظر،
ووضعت للكاتب المقدس على جلد.. لم
أخذت لتقد للشرعية وهى تهز ذيلها الطويل
فيدخل نصفه في فجان القهوة الذى يسكن
فيه الشعلب الذى تخاف منه أرنبه أنفها.

أكل الشعلب نصف الذيل حين رآه في
فمه لحظة جوهه، فقفزت القطعة والتهمت
الشعلب، وحين انفتحت العظيرة وخرجت
الأرنبه فتخال لأن صالدها قد ذهب.. حولتها
ريح غامضة إلى فار.. فانفتحت للقطعة
وافترستها..

شعرت «جميلة» بالابتعاد في وجهها..
وحين نظرت في العظيرة الخالية صرخت:
سأعيش بقية حياتي دون أرنبه أنف.

طرق الأرنب الفكر بابها، وقال: منيعنى
مكانها، وقولى للتقديدين: هذا أرنب أنفى..
وأراهمك أنهم لغرط غيالبهم لن يمسوا أن شيئاً
تغير.

هكذا نامت البنت أعراماً وهى تقول كل
يوم في صدق تام:

.. انكر يسكن جسدى...

ولفرط غيابه الجميع، فقد ظلوا بها ما
ظنوا، فأقاموا عليها الحد، وكان الأرنب
الحمسى يصرخ في حمسى الرجم: هسى
لا تصعد. هسى.. فقط.. أسأت للتعبير.. كانت
للقطعة تدألم بمعيتها، صرخت: أخرج أيتها
اللعين، ولكن للشعلب همس ضاحكاً: لا

ستموتين من الألم.. وأسأمت أنا بدخالك..
ولكن بعد أن أكون قد حصلت على التعويض
للمناسب.

.. هذا ما حدث ذات يوم ملمون، حيث
سافر فجان القهوة إلى العظيرة: وملاًها
بالشعلب.. وجاءه نمل «جميلة» الذى أتى
للحياة بطريقة غامضة تخمس السماء وحدها:
بنات جميلات بوجوه بيضاء صافية، وألوف
مبنورة، وذيول قصيرة قطنية.. وكما مررن
بجانب العظيرة، كن يصرخن، وكان
الفئجان في قم رجل وقور وضحك، فيسقط
المسائل على مسلايس الرجل.... ويرتج
الشعوى.

خافت على نفسها من مرض القطعة

... خافت المخرأه على نفسها من
مرض القطعة. كان الفستان المنقط يلطها في
سره كلما دمرته بأصابها وهى تصرخ: أيتها
العقير.. أنت تذكرنى به.

كان السرد أيضاً طافاً على لسانها حين
لخرجت، فكلمت وكان الشبح يصمت الآن
وهى تسأل الأحلام عن سر المواء الذى في
صوتها.

قال الأطباء إن سرطان العظيرة يشبه
في أعراضه أصوات الحيوانات.. وعلى هذا:
فالجارة التى تدبج ليل نهار مريضة..
والمدسة التى تزار كلما اقترت الحصنة من
نهايتها مريضة بشئ أبعد ما يكون عن
حمى اللؤوة كما تتعقد.. أما أبوها الذى يعوى
مذع حشرين سنة.. فلا بد أنه الآن يحيا أيامه
الأخيرة.

لقد قال لها القناع: أيتها السوداء، ألا
يخايلك ملاك الموت؟

وعندما انغمس الميكرويفون في تقطيع
اللرد، كان عليها أن تصرخ: عالجولى.

... كانت القطعة قاسية في حفل التنكر.

لقد أثبت للجميع أنها فستان. حدث ذلك
بعد أن لاحظوا جسدنا الأسود الحالك وقد

صار منقطاً، أما اللسان الملمون فقد دمرته
قنبلة غامضة أثقلت كل محتويات الدولاب.

واسمى فى الورقة يشبه اسمك على
الحائط

كانت تهتز، وحين وضعوا الإيشارب
حول وسطها ارتجت.. وانفعل «الجنكلمان»
الذى كان هادئاً طوال الوقت، ومتخذاً ركناً
رومانسيا جعله - بسرالفه الطويلة - شخصاً
ورقياً تماماً ينتمى إلى روايات القرن الثامن
عشر. كان رغم كل شيء متشدداً - لم يلحظ
أحد أن سؤاليه هي آخر حدود الشجر فى
وجهه ولو كان يثبت فى رجلكه ما اقتلعه أبداً
- وقد لمصحه مشهد للرقص لأن الجميع

أدركوا أنه طوال ذلك الوقت كان يفكر
بالزواج منها.

«جنكلمان منقطع.. هكذا رأى الجميع وهو
يفقد صفاء لون جلده تحت ضغط البشور
السوداء التى احتضت جسده، ولكن أحداً لم
يتخيل أن ذلك الأبهة الرومانتيكى صار قطعاً.
لقد مزق الستارة تماماً ولتهم كل الورود التى
فيها حتى قفزت السمكة فى فستان البنت..
فامتطاهم ليأكلها.. وانتهى الأمر بأن للجميع
شاهدوا أغرب رجل يجامع امرأة.

... خافت على نفسها من مرض القطة،
ليس تماماً، ولكن من جنون ذلك للفستان،
حيث عادت إلى حبيبها مرة أخرى - بعد أن
نظم كل منها مسرحيات الآخر فى تحويل

علاقة حب إلى مسألة مصير - وأدركا أن كل
ما حدث بينهما كان من جراء سوء الفهم
الحميد، وحبها.. كانت تحرق شوقاً ليس
لارتداء الفستان، ولكن - حتى - لروايته..
ذلك الذى له القدرة - وحده بتصميمه
العيقري - على سد العورة والتصريح بها..
ذلك الفستان المنقط الجميل، الخطر الذى له
ثقل الذكريات...

مرة واحدة حتى.. تملت أن تراه ولو فى
ذكرى بعيدة سيئة، لتقبل لعنته.. قبل أن
صوت بشيء ثافه مثل السمكة.. أو التفكير فى
الأعراض الغامضة، تلك الحيوانية، لمرطبان
الحجرة... ■

ديسمبر ١٩٩٦

يناير ١٩٩٧



أسماء أبو بكر

مويدا صالح

دخلت من الباب الجانبي تذوب حليفاً وشوقاً إليه... إلى كل الأشياء... الشرفة الخشبية.. تكعيبه العلب... الشجيرات الصفرة المبتقة من حائط المقهى.. المقاعد الخيزران... كروب النشاي واللصاع من يد عبي حسين... خففت... كانوا متحلقين حول مائتته والرجل الجالس أمامه منحه تماماً في تحريك قطع الشطرنج.. تلمس أصابعه بحذر، القطعة البيضاء ينقلها ويختلص للنظر إلى وجه اللاعب أمامه، يقول في هدوء وثقة (كفى ملك) يضعج الجالسون بالضحك ويقسم للاعب أن هذا الدور كان له منذ البداية.. لم يلتفت إلى وجودها.. لم يشم عطرها المميز.. لم ترقص روحه حين تدب وتقدمها على الأرضية الخشبية... جلست في ركن قصي، استعنت إليه وإليه قادروهم.. مازال.. على الجدل والناقشة تسحبت دون أن يلحظها ودخلت الشرفة الممتدة إلا من بعض اللحظات التي تبصر عابها وتلحظ انسحاق روحها، سمعت صرخت أقدامهم... تتحسس كفها الشجيرات الصفرة المبتقة من الجدار.. وفراهم بينهم خيالا يضع كفها في جيوب المصطف الجلدى ■

تلقه بتخير مكان لقائهما ولكنه رفض وقال أحب دقائق هذا المكان... أشعة الشمس المنفلتة من بين أوراق تكعيبه العلب... رائحة الأرضية الخشبية... الحوائط المسطبة بالجور السكنى الذى تساقط بعضه تصنع سريالية أراها جميلة... تبتسم لأشباله الجميلة المفترجة تهمس: ابتسامتك الأخيرة تملأ فضاء روحي.. فضاء كفك ساعة الوداع أشعر به الآن فى يدي.. إمبراك في زحام شارع الحسين...

لم تستطع أن تتعاضل مع رجل آخر غيره.. كانت تهمس باسمه فى أحلامها فبغتبت زوجها وفى الصباح يشتتها ويضربها.. لا يهم... يحاول أن يهز زوغلها فى داخلها... وهى تحاول أن تؤكد له أنها نسيت تماماً وتفل كل ما يجب هذا الآخر... تبرهن له طوال الوقت على إخلاصها وفى الليل تهمس باسم حبيبها... تسقط دموع على كفها المتكررتين... تنكبه إلى الفتى الذى أمطلت للنظر إلى عيونه المبلوطين حتى لربته وأقرب منها بفاتورة الحساب أعادت النظر فى عيونه فذأب خجلاً... تركت له اللقود وانصرفت... تكرور كفها فى جيوب المصطف وتوجه إلى المقهى...

نزلت من القطار المتجه جنوباً بخطوات متوترة.. صعدت درجات السلم الخشبي وقلها ويصحب من صدرها تنظر فى عيون المصاعدين تبحث عن ابتسامته تألفها... الميون ثالثة... والخفوات مسرعة... فى الشارع المقابل للمحطة تماماً تلفت تبحث عن لافتة كانت تحمل اسم الشارع... لم تجد.. كانت ملصقة بحائط مقهى سافران... تبحث فى ذاكرتها عن الاسم.. أرادت أن تسأل أحد السارة ولكنها تراجعت.. غفز الاسم فجأة على لسانها همتت شارع المحطة المظلم الصغير الذى داومت على تناول الفداء فيه تقير تماماً... أصبح لهماً جميلاً... المزايا الملصقة على الجانبين تحسن شعوب وجهها... أخذت مائدة مواجهة للمقهى... الألم عابدها مرة أخرى تمسك برأسها... بأصابع مرتعشة فتحت الكعيبه الصفرة، أخرجت علبة الصرب المهدلة تتأملت حبيون.. نسجها الطيبين ألا تسرف فى تناول هذه العيوب... الألم بدأ يقل... تراقب الجالسين على المقهى وصوت ضربات الطاولة وأتونها واضحا.. ضحكاتهم تحيد إليها لمحات دافئة... كانت تتساقط من صخب المكان.. حاولت أن

حتى لا أكون ثلجاً

صفا، عبد المنعم

ق سأقفز من على المكتب إلى المطبخ، أعد وجبة ساخنة. سأقرأ عن النساء في الأرجنتين، عن المحاب في تركيا، وعن نساء إيطاليا في المظاهرات.

سأقرأ كل ما تقع عليه يدي عن المرأة والحب، والدين والسلطة، عن كيفية الخروج من الحظائر المغلقة، عن استضافة أصدقائي بحرية زائدة، والتحدث في موضوعات شتى، عن السياسة والعنف، والعمل في مصانع كلها حريم، أو رجال، عن سوء

التغذية والحمل والإجهاض، عن الموضة، عن البليات المعجبات داخل مدرجات الجامعة، عن شباب الخريجين، عن حق المواطنة. كل ذلك سوف أفتح تاريخه، وكى لا أكون ثلجاً سأريد أغنية مرسيس سوسا من الأرجنتين:

«كل مرة يمحون فيها شخصي

كنت أختفي من الوجود

وحيدة ومن عيني تسيل الدموع

كنت أمشي وراء تابوتي
كنت أربط عقدة في مناديلي
ولكنني كنت أنسى
أن هذه لم تكن موتى الأولى
فأبدأ الفناء من جديد..»

كيف جرؤ التاريخ على الخنزير كل ه
الآفات. طعم الشاي الساخن يذير أحقاد
نحو الحياة، طالما لن يذكر فيها أنني كذا
يوماً أحاول أن أكون شخصاً مستقلاً. ■

ق

معارف

٣٦ بيير بورديو: بحث ميداني في الفلسفة، ترجمة، أحمد
حسان. ٣٧ جابر عصفور: ماذا في الوعي النقدي - حوار،
سليمان الحكيم. ٣٨ أنفريد فرج: الرقابة دولت المسرح إلى
ورق بلا رصيد حوار، أحمد جودة. ٣٩ منير الشعراني: الحرف
يسري حيث القصد - حوار، ك. ع.

المعناد، لكن بلصنهم إلى حد كبير، بلصنهم ما يظنونه - تقاليد لتاريخ العلوم والفلسفة الصارمة (وكذلك بلصن قرامتي لهوسرل، Husserl، الذي كانت ترجمته لاتزال قليلة في تلك الأيام) - حاولت، مع أولئك الذين كانوا، مثلي، متعجبين بعض الشيء من الوجودية، المضي إلى مدى أبعد من مجرد قراءة المؤلفين للكلاسيكيين وإعطاء بعض المعنى للفلسفة، درست الرياضيات وتاريخ العلوم. كان أناس من أمثال جورج كانجيليم، وكذلك جول فوييهان Jules Vuillemin، بالنسبة لي، وبالنسبة لقليلين آخرين، بمثابة «الأنبياء» نموذجيين، حقيقين بلصن المعنى للظاهرة (١). فسي للآخرة الظاهرية - الوجودية، حين لم يكونوا معروفين جيداً، بدأ أنهم يشيرون إلى إمكانية درب جديد؛ طريقة جديدة لتحقيق دور الفيلسوف، مختلفة تماماً عن مجرد إيداء ملاحظات غامضة حول المشكلات الكبرى. وكان هناك أيضاً مجلة النقد Critique، التي كانت حينئذ في منتصف أفضل سنواتها، وكان يكتب لها ألكسندر كويريه، وإريك أويلر، وغيرهما؛ فيها، كان بإمكانك العثور على معلومات متروكة وبقية كذلك عن العمل الذي يتم إيجازاً في فرنسا، وخصوصاً في الخارج. وكنت، لأسباب سوسولوجية دون شك، أقل انجذاباً من أناس آخرين (فوكو، Foucault، مثلاً) إلى جانب باتاي، بلانشوت Bataille - Blanchot من النقد Critique. كانت الرغبة في قطعة كاملة، وليس في «تجارز» ما موجهة، في حالتي منذ السلطة للموسسة، وخصوصاً ضد مؤسسة الجامعة وكل الطغاة، والدجل، والمحاماة المسندة التي تخفيها - وخلف تلك المؤسسة، ضد النظام الاجتماعي. وربما كان ذلك لأنني لم تكن لدى

طريق إثارة السؤال حول علاقتها بالظواهرية، ورغم ذلك، فقد قرأت ماركس في ذلك الوقت لأسباب أكاديمية؛ وكنت مهتماً بوجه خاص بماركس الشاب، وبهركتي «الأطروحات حول فويرباخ»، لكن تلك الفترة كانت فترة صعود السخايلية، وصديد من زملائي الطلاب الذين أصبحوا هذه الأيام معادين للشيوعية بعنف كانوا حينئذ في الحزب الشيوعي. كان الضغط الذي تمارسه السخايلية مفيراً للضغط بحيث إننا، حوالي عام ١٩٥١، أنشأنا في المدرسة العليا Ecole normale (مع بيانكو Bianco، وكومت Comte، وماران Marin، وديريدا Der-rida، وبارينت Pariente وآخرين) لجنة للدفاع عن الحرية، وفي بها سوروا لادوري Leroy Ladurie في الغاية الشيوعية في المدرسة...

لم تكن للفلسفة كما تُدرّس في الجامعة شيئاً ملهماً. رغم وجود بعض الناس الأكفاء جداً، مثل هنري جوهيه Henri Gouhier، الذي كتب تحت إشرافه أطروحة (ترجمة وتعليق حول عمل لايبنيتز Leibniz بعدوان An-imadversiones، وجاستون باشلار Gas-ton Bachelard، وجورج كانجيليم George Canguilhem، وخارج السربون، وخصوصاً في مدرسة الدراسات العليا والكوليج دي فرانس، كان هناك إريك فيل Eric Weil، وألكسندر كويريه Alexandre Koyré، ومارتيان جويريه Martial Guéroult، الذين تابعت دروسهم حينما انتقلت إلى المدرسة العليا. كان كل هؤلاء أفاضل خارج المنهج الدراسي

بيير بورديو Pierre Bourdieu، أستاذ السوسولوجيا بالكوليج دو فرانس والأستاذ بالمدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية؛ إضافة إلى عمله رئيساً لمركز السوسولوجيا الأندلسي له أكثر من ثلاثين كتاباً في علم الاجتماع منها «الجزائريون»، ١٩٥٨، «مخطط لنظرية في المسارسة»، ١٩٧٢، «الوارثون»، ١٩٦٤، «التسميل»، ١٩٧٩، «الإنسان الأكاديمي»، ١٩٨٤، «نبالة الدولة»، ١٩٨٩.

هذا الحوار أجراه في باريس ١٩٨٥ كل من أ. هونيت A. Honneth، وهـ. كوسيبا H. Kocyba، وب. سكفيس B. Scwibs، ونشر بالألمانية تحت عنوان: Der Kampf um die sym-bolische ordnung، وذلك في مجلة: «Asthelik und kommunikation»، العددين ١١ - ١٢ (١٩٨٦).

ف - كيف كان الوضع الثقافي حين كنت طالباً - ماركسياً، قاهرانياً، وما إلى ذلك؟

● حين كنت طالباً في الخمسينيات، كانت الظاهرية، في تدرجتها الرجولية، في ذروتها، وقد قرأت الوجود والعدم (١) في وقت مبكر جداً، ثم ميرلو - پونت Merleau - Ponty، وهوسرل Husserl؛ لم تكن الساركسية توجد حقاً بوصفها موقفاً ثقافياً، حتى لو كان أناس من قبيل ستران - دوك - شاو Tran - Duc Thao قد استطاعوا رسم بعض ملامحها عن

بيلير بورديو

بحث ميداني في الفلسفة

الذين، واستنابات قليلة، لم يقبّعوا الطريق الملكي - المدرسة العليا والإجازة - والذين كان عليهم، في رأي البعض، أن ياجدوا إلى السوسولوجيا بسبب إختلافهم في الفلسفة.

- لكن كيف جرى التحول الذي حدث في الستينيات؟

● كانت البديوية بالغة الأهمية، فظهرت الأولى، فرض علم، لاجتماعي نفسه كمذهب محترم، وسائد حقاً، وفيقي - سترابوس Lévi Strauss، الذي عمد عليه باسم الأنثروبولوجيا بدلاً من الإثنولوجيا، وبذلك جمع بين العلم الأنجلو - سكسوني والمعنى الفلسفي الألماني القديم - تقريباً في الوقت نفسه الذي كان فيه فوكوهر يترجم أنثروبولوجيا كائناً (٧) - أمضى الليالة على العلم الإنساني الذي تأسس على هذا النحو، بالسير على نهج سوسور Saussure وعلم اللغويات، وجرّاه إلى علم ملكي، كان حتى على الفلاسفة أن يولّوه اهتمامهم. كان ذلك حين كان محسوساً كامل عفواناً ما أسماه، تأثير الأولوجيا ology effect - إشارة إلى كل تلك الأسماء التي تستخدم هذه اللاحقة، الأركيولوجيا، والجراما تولوجيا، والسوسولوجيا، إلى آخره، كان تعبيراً واضحاً عن الجهد الذي كان يبذله الفلاسفة لتحطيم الحدود بين العلم والفلسفة. ولم ترقى أبداً هذه التخفيضات الفائزة بإطاقة التصنيف والتي تمكن للمرء من الاعتماد على مكاسب العصرية والمكاسب المرتبطة بمكانة الفيلسوف، وأعتقد أن ما كان متروكاً في ذلك الوقت هو التساؤل حول مكانة الفيلسوف ركن منزلته من أجل القيام بتحول حقيقي في العلم، وإنّما تحدثت عن نفسي، فرغم أنني حاولت في عملي إعصال طريقة التفكير

كان مهتماً بالعلم الإنساني والبيولوجيا، وكان يعطي للمرء فكرة عما يمكن أن يكون عليه التفكير في مفهوم الحاضر المباشرة حين لا يستطع هذا التفكير في التسميات المفرطة المتعصبة للفكر السياسي - في كتاباته مثلاً حول التاريخ، وحول الحزب الشيوعي، وحول محاكمات موسكو. لقد بدا أنه يمثل طريقاً ممكناً للخروج من للثرثرة الفلسفية المروجدة في المؤسسات الأكاديمية...

- لكن في ذلك الوقت، ألم يكن يسير على الفلسفة سوسولوجي؟^(١)

● لا - كان ذلك مجرد تأثير السلطة الرسمية. وكان إحتقارنا السوسولوجيا يزداد شدة نتيجة حقيقة أن سوسولوجيا يمكن أن يكون رابض هيئة للمتحمسين لامتحان «الإجازة» agrégation

tion للتفاني في للفلسفة وجهربنا على حضور محاضراته - التي كنا نعتبرها حقيرة - عن أفلاطون أو ريسو Rousseau. وقد دلم هذا الإحتقار لطول الاجتماعية بين طلبة للفلسفة في المدرسة العليا - الذين كانوا يملّون «الفخية»، ومن ثم للمزوج السائد - حتى الستينيات على الأقل. في ذلك الوقت، كانت السوسولوجيا الوحيدة متواضعة ومهبريقية، حين أن يكون يرأها أي إلهام نظري أو إيديولوجي حقاً، ودمعت هذا الاعتقاد لدى فلاسفة المدرسة العليا حقيقة أن سوسولوجي للشريعات والفلاقيات، چسان ستوتسول Jean Stoezel أو حتى چورچ فريدمان Georges Friedmann، الذي كتب كتاباً بالأساء عن لينينيزم وسبوتوزا Spi- noza، قد صمغهم بكلهم لتجاذبت لهمة سلبية، وكان هذا أشد وضوحاً بالسبب السوسولوجيين الأوائل لمدرات ما بعد الحرب

أي حمايات لأصليها مع العائلة البروجوازية، مثلما في حالة أشخاص آخرين، ولذا كنت أقل ميلاً إلى أنشكال القطعية الرمزية التي جرى تدارلها في الوراين Les héritiers. لكنني أعتقد أن الانشغال برفض التعانين nicht mitmachen، كما يميز أدورنسو - أي رفض للتسوية مع المؤسسات، ابتدء بالمؤسسات الثقافية - لم ينفارق أي أبداً.

كثير من الميول الثقافية التي أشارك فيها الجيل «البديوي» (خصوصاً ألتوسير Althusser وفوكوهر) - الذي لا أعتبر نفسي جزءاً منه، أولاً، لأنني يفسلي عنهم جيل أكاديمي (فقد حضرت محاضراتهم) وكذلك لأنني رقصت ما بدا لي بدعة - يمكن ترويضها بالعاجية إلى الرد ضد ما مقلته للوجودية بالنسبة لهم: الذعة الإنسانية، المترهلة التي كانت في الهولاء، والاحتكام الزامى عن نفسه إلى «الفخية السعاشة»، وذلك للوع من الذعة الأخلاقية السياسية التي مازالت اليوم حية في مجلة إسبري^(٢) Esprit.

- ألم تكن أبداً مهتماً بالوجودية؟

● قرأت هايدجر Heidegger، قرأته كثيراً ونوع من الانبهار، خصوصاً التحليلات في الوجود والزمان Sein und Zeit عن الزمان العام، والتاريخ، وما إلى ذلك، والتي، مع تحليات هوسرل في «الفكار»^(٣) Ideen II، قدمت في عوئاً كبيراً - مثلاً الحال فيما بعد مع شومس Schütz. في جهودي لتحليل الخبرة المتعددة لما هو لاجتماعي - لكنني لم أأخذ أبداً حقاً في المزاج البرجودي، وكان ميرلو - بونتي Merleau Ponty شيئاً مختلفاً، على الأقل في نظري. فقد

بيير بورديو



ماركس أكثر من غيره، وحتى مع لبثون (روسو). كذلك كنت أصل على العقيدة الماركسية للاستقلال الذاتي للنسبي في علاقته بالبحث الذي كنت أبداً في القيام به في الفن (ولم كتاب صليبون، برونون، برونون، ماركس، بيكاسو^(٩))، كتبه بالفرنسية بين العبريين مهاجر ألمان يدعى ماركس والفيل، كان عظيم الفائدة بالنسبة لي). كل هذا كان قبل العودة للسطرة للماركسية البنيوية، لكنني في المقام الأول أردت الإفلات من التعامل - وفي ذلك الوقت، كانت أعمال فرانز فانون Frantz Fanon خصوصاً معذباً الأرض^(١٠)، هي آخر موضة، وقد صمدت كونها زائلة وخطرة.

في ذلك الوقت كنت منخرطاً في البحث الأنثروبولوجي.

نعم، ولكن الاثنان مرتبطون ارتباطاً ولبقاً، ذلك أنني أردت أن أفهم أيضاً، من خلال تحليلاتي للوعي الزماني، شروط اكتساب الهابيتوس habitus الاقتصادي (الرمالي، بين الناس الذين ترأروا في عالم قبل - ورمالي، وهذا أيضاً، أردت أن أفعل ذلك من طريق الملاحظة والتجسس، وليس عن طريق تفكير من الدرجة

البنيوية أو العلاقاتية في السوسيولوجيا، فقد قاومت بكل قوتي الأشكال التي لاتدور كونها أشكالا رافعة من البنيوية. كذلك كنت أقل ميلا إلى إظهار أي تساهل إزاء العقل الميكانيكي لموسجر أو ياكوبسون Jakobson إلى الأنثروبولوجيا أو السوسيولوجيا والذي كان ممارسة شائعة في الستينيات، حيث إن عملي للتفلسف قد جعلني أقل سوسيو قراءة فاحصة في وقت مبكر جداً: ففي عام ١٩٥٨ - ١٩٥٩، حاضرت عن دوركهايم وسوسون، محاولا تحديد حدود محارلات إنتاج نظريات خالصة.

لكنك قد أصبحت (إثنولوجيا) هادئ ذي بدء؟

لقد شرعت في البحث في فيونيمولوجيا الحياة العاطفية، أو بالأقرب في البنيات الزمنية الخبرة العاطفية. ولكن أوفق بين حاجتي إلى الصرامة وبين البحث للتفلسف، أردت أن أدرس البنيولوجيا وما إلى ذلك. كنت أفكر في نفسي كغيتوسوف واستغرق مني زمنا طويلا جدا أن أعترف لنفسي بأنني قد صرت إثنولوجيا، ربما أصابني على ذلك بدرجة كبيرة للتملة التي منحها ليلي - شتراوس لذلك العلم.... توليت كلا من البحث الذي يمكن تسميته إثنولوجيا - في القرابة، والطبق، والاقتصاد ما قبل - الرأسمالي - والبحث الذي يمكن وصفه بأنه سوسيوولوجي خصوصاً عمليات البيع الإحصائي التي فت بها مع أصدقائي في INSEE^(٨)، داريل - Dar-bel، ريفولت Rivet، وسيل Seibel، الذين تعلمت منهم الكثير. فمثلا، أردت أن أُلحّد الصدا (التي لم يتم تصديده أبداً بوضوح في التقاليد النظرية) للكامن وراء الاختلاف بين البروليتاريا وبقية البروليتاريا، وعن طريق تحليل الشروط الاقتصادية والاجتماعية لظهور الحسابات الاقتصادية، في مجال الاقتصاد لكن كذلك في مجال الخصوبة وما إليها، حاولت أن أبين أن الصدا لكان وراء هذا الاختلاف يمكن تنجته إلى ميدان الشروط الاقتصادية التي تتيج ظهور أنماط من التثاقل العنق، الذي تمثل الصراحت للفرية بعدا واحداً منه.

لكن هذا المشروع النظري كان لا ينقسم عن المنهجية...

نعم، أعبت، بالطبع، قراءة كل أعمال ماركس - وآخرين عديدين - حول الموضوع (وربما كانت تلك هي الفترة التي قرأت فيها

الثانية قائم على أساس مواد من الدرجة الثانية. كذلك أردت حل مشكلات أنثروبولوجية خالصة، خصوصاً تلك التي أثارها المقاربة البنيوية أمام عملي. وقد قصصت، في مقمتي لكاتب مطلق المصاحف^(١١)، كيف أدخلني أن أعترف، باستحضار الإحصاءات - وهو شيء نادراً ما كان يتم في الإثنولوجيا - أن تمتع الزواج الذي يند نمطياً في المجتمعات المربية - البربرية، أعلى الزواج من أبنية العلم أو للفعل المناظرة للسر، لم يكن يتعدى ٢ إلى ٤ بالهانة من الصالات، ومن ٥ إلى ٦ بالهانة في عائلات الرباطين، الأكثر صرامة وأرثوذكسية. وأجبرني هذا على التفكير في مقولة القرابة، والتقاعد، وقواعد القرابة، مما أوصلي إلى نقاش التقاليد البنيوية. وحدث معي الشيء نفسه بالنسبة للطبق: فرغم كون نمق التعارضات المرسمة للمطلق النسبي ممتاسكا، ومطلقاً حتى نقطة معينة، فقد اتضح أنه غير قادر على استيعاب كل البيانات التي يتم جمعها. لكن وقتاً طويلا جدا انقضت قبل أن أبدأ حقاً من بعض الافتراضات النسبية الأساسية للبنيوية (التي استخدمتها في نفس الوقت في السوسيولوجيا حين تصورت العالم الاجتماعي على أنه فضاء من العلاقات الموضوعية التي تتسامى فوق الفاعلين ولا تقبل الاختزال إلى التفاعلات بين الأفراد). كان علي أولاً أن أعترف، بالعودة إلى ملاحظة ميدان أكثر كثرة هو مجتمع بيارن Béarn، الذي انعدرت منه، جهة، ومن جهة ثانية العالم الأكاديمي، والافتراضات السابقة الموضوعية للطابع - من قبيل الامتياز الذي يتمتع به العرايب بالنسبة للشخص المحكي، لشعوب عليه بأن يتل جاعلا بوضعه - التي هي جزء لا يتجزأ من أسقارية البنيوية. ثم كان من الضروري بالنسبة لي، فيما أعتمد، أن أترك الإثنولوجيا باستحضارها عالماً اجتماعياً، بأن أصبح سوسيولوجياً، بحيث يصنع ممكناً طرح أسئلة معينة لم يكن يمكن التفكير فيها. ولست أروي قصة حياتي هذا، فأنا أحاول الإسهام في سوسيولوجيا العلم. إن الانتماء إلى مجموعة منهجية يطلق عقلا تأثير الرقابة الذي يجاوز بكثير القود الموضوعية أو الشخصية، فتمة أسئلة لاتصاها، ولا يمكن أن تصاها، لأنها تتعلق بالمعتقدات الأساسية الكامنة في جذر العلم، وفي جذر الطريقة التي تعمل بها الأشياء في الميدان العلمي، وهذا مايقوله غيتششتاين Witt-genstein حين يشير إلى أن الشك الجذري يتصامى بعمق مع الموقف التفلسفي بحيث إن

فيلسوفاً جيد التدريب لا يمكنه حتى أن يحلم بإلقاء
ظلال الشك على شكه.

كثيراً ما نستمع بفتنجنشتين - لماذا؟

● ربما كان فتنجنشتين هو الفيلسوف الذي
أعانت أسمى عين في اللغات الصعبة. إنه نوع
من الشخص في أوقات الكرب الذهني الشديد -
مثلنا حين يكون عليك أن تطرح للتساؤل أشياء
بدئية مثل اتباع قاعدة، أو حين يكون عليك أن
تصف أشياء بسيطة (وتلعب نفسه، لا يمكن النطق
بها علناً) مثل وضع الممارسة في ممارسة.

ماذا كان المبدأ الكامن وراء شكك
في البديهية؟

● أردت، إذا شئت، أن أعيد إدخال فاعلين
agents كان لفي - شتراوس والديريون،
ومن بينهم ألتوسر Althusser، ميلون إلى
إفانهم، جاعلين منهم مجرد ظواهر مصاحبة
epiphenomena البديهية. وأنا أصلي فاعلين
رئيس مجرد ذوات، فالقول ليس مجرد تنفيذ
قاعدة، أو إلماعة قاعدة، فالفاعل الاجتماعي،
في المجتمعات المعقدة مثلنا في مجتمعنا، ليسوا
أولاً كائنة الحركة مباشرة مثل السماعات، طبقاً
لقوانين لانهمها، فهم في أقد الألعاب تعقوداً،
التبادل الزاوي مثلاً، أو الممارسات النفسية،
يمثلون أبعاداً التي جرى نقلها لنظير لها بورتس
توليدية، وهذا النطق من الاستعدادات dis-
positions يمكن تحصيله بالتناظر مع النمر

الوئيد لدى تشومسكي Chomsky - مع
الاختلاف التالي: إنني أعتقد أن استعدادات
تكتب خلال الفترة، ومن ثم فهي متغيرة من
مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان. هذا، وليس
باللحمة، كما نسميه، هو ما يفتح للقيام بمعد
لامحدود من «الفلات» moves، لشبكة لتتاسب
العدد اللا محدود من المواقف المحتملة التي
لا يمكن أن تكتب بها أي قاعدة، مهما بلغ تعقيدها..
وهكذا استجلبت بتواعد القرابة استراتيجيات
الزواج بحيث تعدد الجميع الحديث عن «القرعة»،
عن «المزيج» أو «البثينة»، دون تمييز تقريبا، وأن
يصنعوا أنفسهم في الموضع الموضوعي للزعة؛
موضوعه الإله الأب الذي يراقب المزدنين
الاجتماعيين كالشمس التي تتحكم فيها خيوط
البثينة، وتحدث الجميع الآن عن استراتيجيات
الزواج (وما يعنى أنهم يصنعون أنفسهم في مكان
للمفاعلين agents، دون حتى أن يحولهم إلى
حاسبين عقلانيين)، ومن الواضح أن هذه الكلمة؛

كلمة الاستراتيجيات، يجب تبريدها من ناعايتها
لثغافيتها الساذجة: فأناط السوك يمكن توجدها
صوب غايات معينة دون أن تكون موجهة عن
رعى إلى هذه الغايات، أو مشروطة بها. وقد تم
إنجاز لي القول، اختراع مقولة الهاييتوس - hab-
itus لكي تمثل هذا للتناقض، وبالل، حقيقة أن
الممارسات النفسية هي نتاج دهن على،
وليس نتاجاً من الحساب للأراضي أو لإلماعة
قاعدة، تيسر كبرن الطوق مخلصك، لكن ناسكها
هو الحساسك الجزلي الذي لا يكون ناسكاً كلاً أبداً
والذي تربط بينه وبين القرباب المحفلة - Con-
strutions العملية.

ألم يهدد هذا الانفصال عن النموذج
البنيوي بإعادةك من جديد إلى النموذج
«الفردى النزعة» للحساب العقلاني؟

● بالنظر إلى الزواء - ورغم أن الأفياء في
الحقيقة لا تحدث أبداً على هذا النحو في سياق
البحث اللغوي - فإن استخدام مقولة الهاييتوس
habitus، التي هي مفهوم أرسطي وكوماوي
قديم أعادت أنا التفكير فيه بشكل شامل، يمكن
فهمه على أنه طريقة للهروب من الاختلاف بين
بديهية دون فلت وبين لفظة الفلت، وهذا أيضاً،
نجد أن ظاهريين محبين، بينهم هوسرل نفسه
الذي ولى مقولة الهاييتوس درأ في تحليل
الفترة قول - الإسنادية antepredicative، أو
موزلو - بولتي، وكذلك هايدجر، قد نسفوا
الطريق لسحقول لا - ذهلي ولا - ميكانيكي
للملاقات بين الفاعل agent وبين العالم. ولصوء
لحظ، فإن الناس يطبقون على تحليلاتى - وهذا
هو المصدر الأساسي لسوء فهم - للفوارت نفسها
التي تستهدف مقولة الهاييتوس استبعادها؛
خوارات الوعى والارعى، بالمثل المحددة أو اللال
البديهية، وهكذا يرى لويلي - سترابون في
نظرية الاستراتيجيات ازواج شكلاً من النزعة
التقائية وعودة إلى لفظة الذات، وعلى التفتيش،
سوى آخرون فيها لشكل المحدث لما يرفضونه في
طريقة التفكير المرسولوجية: أي التحية وإلغاء
الذات، لكن ربما كان جون الستر John El-
ster هو من يمثلنا بأشد أسئلة عدم الفهم
غريبة. فبدلاً من أن يزعم، كما يفعل الجميع،
أننى أذاع عن أحد شطبي الاختيار حتى يمكنه
التأكيد على أهمية للشب الآخر، فإنه يهملنى
بفرع من السراويل بين هذا ونذاك، وبذلك يستطيع
تهنيا بالتناقض، أو بطريقة أكثر تعقيداً، بمرامكة

تفسيرات يستبعد بعضها بعضاً، ومايزيد موقفه
غريبة لته، ربما نتيجة للوضع الجلى، اضطر
إلى أن يضع في اعتباره ماكنى في أساس ثقيله
للفعل، أي الطريقة التي يتم بها تكوين
الاستعدادات وفقاً لوضع المرء، وتكوين التوافقات
طريقاً للفرع: أي محامل اللعب المحرم. ولما
كان للهاييتوس، للضرورة وقد تحولت إلى
فضيلة، هو نتاج التمثل الذهني للضرورة
للموضوعية، فإنه يقع إسرائيليات، حتى إذا لم
نتج عن الاستعداد الواعى لغايات مصاعة على
نحو صريح على أساس معرفة كائنة بالضرورة
الموضوعية، ولا عن التحديد الميكانيكى الذي
تقاربه اللال، فتصبح أنها بملامة موضوعياً مع
الموقف، فالقول الذي يترسده بعض اللحية، لا كل
مظاهر الفعل العقلاني الذي يمكن أن يستلجمه
مراتب ذرية، مزيد بكل الصلوات للضرورة
وقادر على امتلاكها عقلياً، لكنه ليس قائماً على
أساس العقل. ويمكن أن تفكر في القرار الغريزي
الذي ينفذه لاعب اللبس حين يجرى نحو الشكة،
لكي تترك أنه لا يشترط في شيء مع البناء اللتى
الذي يستخلصه المدرب، بد التحليل، لكن يفسره
ويستبعد منه دروماً قابلة للتوسيع، فشرطه
للمعالم العقلاني لا تكون متاحة أبداً صلياً في
الممارسة؛ فالوقت محدود، والصلوات قاصرة،
إلى آخره، ورغم ذلك فإن للفاهين agents
يقومون فعلاً بالشيء الوحيد الممكن، ككثير
ما لا كانوا يصرفون اعتباراً، ويرجع هذا إلى
أنهم، بإحاطتهم لحسن «ملطق الممارسة» الذي هو
تحتاج التحريض الدائم لشروط متلائمة تلك التي
يجدون أنفسهم فيها، يستبقون الضرورة الملازمة
لأشياء العالم. وسوف يتوجب على المرء أن
يفحص من جديد من منظور هذا المنطق تحليل
التحيز، وهو أحد أنماط السلوك المتناقضة التي
تدهر الستر Elster لأنها شئ صدى للتمييز بين
الوعى واللا وعى. ولكننى الآن بالقول - رغم
أن الأمر أشد تعقيداً بكثير - بأن للفاهين agents
الصلبيين يبدون متعززين فقد لأنهم بولدم إذا
جاز القول في مذلة ملموسة إيجابية، يكون
الهاييتوس الخاص بهم، أي طبيعتهم للشكة
لجتماعية، مكتوبة على نحو مباشر مع انطباعات
المحايلة اللعب، ومن ثم يمكنهم إبراز اختلافهم
دون حاجة إلى أن يقتصدوا ذلك، أي، بالارعى -
الذاتى الذي هو مسة ما يطلق عليه نعت التحيز
«الطبيعى»: فليس عليهم سوى أن يكونوا هم أنفسهم
لكي يكونوا ما يجب أن يكونوه، أي متمسكين
طوبعياً من أولئك الذين يضطرون إلى اكتشاف من

أجل التميز. وبعيدا عن التعلّمي مع سلوك متميز، كما يعتقد فليبلين Vebien (رأيت رساوي خطأ بيبي وبيته)، فإن الكفاح من أجل التميز هو تقييد التميز؛ ألا لأنه يَحْتَمِلُ الاعتراف بالنقص والرجوع بلمرور تصق - ذاتي، وثانياً، لأن الرضا والانعكاسية، كما يمكن أن نرى بوضوح في حالة البورجوازي الصغير، مما علة وعرضي الإغراق في التفتيش المباشر مع الموقف، الذي يربط *citroso* المنبوع. يبدى الهابيتوس مع العالم الاجتماعي الذي يُنتج توطيلاً أنطولوجياً حقيقياً، إنه يمثل مصدر الإدراك دين وحي، تصديقه دين قصدي، وبتلكا عملياً لانتظامات العالم التي تدفع لتمرير ترفيع تستقبل دون حاجة حتى إلى طرحة بما هو كذلك. هنا نجد أس الاختلاف الذي أقامه هوسرل في أفكار *Identi*، بين الفزع *Protension* بوصفه التصويب العملي إلى مستقبل مفترق في الحاضر، ومن ثم مفرق على أنه قائم فعلاً ومتمتع بالصيغة اليقينية *doxic modality* للحاضر، وبين المشروع *Project* بوصفه طرح مستقبلية قائمة من حيث هي كذلك، أي قابلة للحدث أو عدم الحدث؛ ولأن سارتر Sartre لم يلهم هذا الاختلاف، وخصوصاً نظرية الفاعل *agent* (في مقال «الذات» التي تروسه، في نظريته عن الفعل، وقبل كل شيء، في نظريته عن المشاعر، فقد اصطدم بصعوبات مطابقة تماماً التي حاول نفس الذي تعد الأنثروبولوجيا لديه شديدة الشبه بها لدى كل سارتر، حاول حلها عن طريق لوع من الضمورية *casuistry* الفلسفية الجديدة؛ كيف يمكننا أن نحرر نفسي بحرية من الصرية، أن أمنع العالم بحرية سلطة أن يحدني، مثلاً في حالة الغرق، وما إلى ذلك؟ لكنني قد بحثت هذا كله بإسهاب بالغ في كتاب *منطق الممارسة*.

• لماذا اخترت مقولة الهابيتوس هذه؟

● لقد استخدمت مقولة الهابيتوس هذا لا يخصص من المرات في الماضي، من قبل مؤلفين مختلفين لاختلاف هيجل، وهوسرل، وفوير، ودوركهيم وموس Mauss، الذين استخدموها جميعاً بطريقة منهجية بدرجة أو بأخرى، لكن بداني أن من استخدموا مقولة، في كل تلك الحالات، قد فعلوا ذلك وفي نهضم للتعد النظرى نفسه أو على الأقل كانوا يشيرون إلى المحظ نفسه من البحث - سواء، مثلاً عند هيجل (الذي يستخدم أيضاً، بالطريقة نفسها مقولات من قبل النوردي hexis، والروح العام ethos،

وما إلى ذلك)، كانت هناك محاولة للتطويع مع للتأدية الكانطية وإعادة تقديم الاستعدادات النذمة القومية للأخلاق المحققة (Sittlichkeit)، في مقال أخلاق الرجل؛ أو كانت مقولة الهابيتوس، مثلاً عند هوسرل، هي ومختلف المفاهيم المرتبطة بها، مثل *Habitualität*، تظهر محاولة للإفلات من فلسفة الوعي؛ أو كانت هناك، مثلاً عند مرس، محاولة لتحويل الأداة النسقي للجم الاجتماعي. ومن طريق تطوير مقولة الهابيتوس، بالإحالة إلى *پانوفسكي* Pan-ofsky، الذي طور هو نفسه، في المصانعة القوطية والنزعة الفرمسية (١٣)، مفهومًا مروجاً من قبل التفسير لتأثير الفكر المدرسي للزعة، أريد استيفاد *پانوفسكي* من التقليد الكانطي. الجديد الذي كان مازال سحيباً فيه (وهذا أروم في كتابه المعنى في الفنون البصرية (١٣)، لكي أسفل استغلالاً طيباً) الاستخدام العرشي تماماً، والذي على أية حال، الذي استخدم به هذه المقولة (وقد رأى لوسيان جولدمان Lucien Goldmann ذلك بوضوح: فقد انتقدني بحدّة لأنني أسندت للمادية مفكراً رفضت دوماً، في رأيه، أن يعنى في هذا الاتجاه لأصحاب تحلق، بالبيئة السياسية - هكذا نظر إلى الأمر...). وقبل كل شيء، أريد التيقان برد فعل ضد أهول الميكانيكية لسميسور (الذي، كما أوضحت في *منطق الممارسة*، يدرك الممارسة على أنها مجرد تطفؤ) والنبوية. وفي هذا الصدد، كنت شديد القرب من تشومسكي Chomsky، الذي وجدته لديه الاهتمام نفسه بمنع الممارسة قصداً فعلاً، ابتكارياً (وقد بدأ لسانين معيولين عن نزعة تكامل الشخصية *Personalism* هي أنه متراب، الصرية ضد العتمة النبوية): أريد الإصرار على الطفاقات التكنولوجية للاستعدادات، ومفهوم أن هذه الاستعدادات مكتوبة، مشكلة لاجتماعي، ومن السهل أن نرى مبلغ عجية التصويب الذي يبدى بالناس إلى أن يدرجوا تحت النبوية، التي تميز الذات، مجموعاً من الأعمال التي ظلت تسترشد بالرغبة في إعادة إدخال ممارسة الفاعل *agent*، إعادة إدخال قدرته على الابتكار والارتجال.

لكنني أريد للتأكيد على أن هذه القدرة «الخلاقة»، الفعالة، الابتكارية ليست قدرة ذات متعالية لتدرج في التقاليد العشائية، لكنها قدرة فاعل *agent* نشط، ومخاطر بأن أجد نفسي في جانب راسد من أشد أشكال الفكر باختلال، أريد الإصرار على «أولية العقل العملي، التي تحدث

عنها فبشته Fichte، ووضوح المقولات للوعية لهذا النقل (وقد حاولت القيام بهذه المهمة في *منطق الممارسة*). وقد استخدمت كثيراً، ليس من أجل التفكير بل كوسيلة لمنحى الشجاعة للتمبر عن أفكار، «أفروحات فسويرياخ، Feuerbach الشهيرة: «العيب الرئيسي لكل المادية التي وجدت حتى الآن (وما في ذلك مادية فسويرياخ) هو أن الشيء لا يدرك إلا في شكل موضوع للفاعل، وليس كفضاء إنساني، كممارسة، كان من الضروري أن نلتزم من العشائية، «الجانب النشط للمعرفة العملية الذي تكلمت لها عنه التقاليد المادية، خصوصاً مع نظرية الانعكاس، كان بدء مقولة الهابيتوس كنسق من الاستعدادات المكتسبة تعمل على المستوى العملي كمقولات للإدراك والتفويض أو كمبادئ تصنيفية فضلاً عن كونها المبادئ المنظمة للفعل، كان يعنى تأسيس الفاعل *agent* الاجتماعي في دوره الحقيقي بوصفه المنفذ العملي لبناء الموضوعات.

• كل عملك، وخصوصاً الانتقادات التي توجهها إلى إيديولوجيا الموهبة، أو، في المجال الثقافي، إلى العمل ضد - التوليد العيق للنبوية، تستمد وجهها من الانتقشال وإعادة تقديم تولد الاستعدادات، تاريخ الفرد.

● بهذا المعنى، فإني لو أحببت ألعاب التوصلات التي استمتع الناس ولها في المجال الثقافي منذ أن أدخل فلاسفة معيولين صنع ونماذج المجال الفنى، نقلت إلى أحوال تطوير نبوية توليدية: إذ إن تحليل البنات الموضوعية - بنات مختلف الشجالات - لا ينقص من تولد بنات عقلية، داخل الأفراد البيولوجيين، لكن إلى حد معين نقاباً للشخص الحائلي البنات الاجتماعية؛ ولا ينقص، أيضاً، من تحليل تولد هذه البنات الاجتماعية ذاتها؛ فالنضواء الاجتماعي، والجماعات التي تتكلم، مما نتاج صراعات تاريخية (يشارك فيها الفاعلون طبياً) لوضعهم في النضواء الاجتماعي والبنات العقلية التي يدركون من خلالها هذا النضواء).

• كل هذا يبدو شديد البعد عن الحتمية الجامدة والنزعة التوسبولوجية الدوجمانية التي تتسبب إليك أحياناً.

● لا يمكنني التحرف على نفسي في تلك الصورة ولا يسعى أن أجد تفسيراً لها إلا في

مقاربة معينة التحليل، وعلى أية حال، فإنتي
أعتقد أنه مما يبحث على المسخرية تماماً أن
السوسيولوجيين أو المرشحين، الذين ليسوا دليلاً
أفضل المؤهلين للتدخل في هذه المناقشات
الثنائية، يقومون الآن بإحياء ذلك السؤال الذي
انقضى فيه دارسين عجائز من الحقبة الجميلة
Belle Époque أرادوا إنقاذ القيم الروحية من
تهديد العلم، وحقيقة أنهم لا يستطيعون أن يجدوا
شيئاً يشرحونه ضد بناء علمي سوى أطروحة
ميثافيزيقية هذه الحقيقة تصحى لأنها علامة،
راضية على الضعف، لابد من وضع المناقشة
على أرض العلم، إذا أردنا تجنب الوقوع في
مناظرات تصلح لصحبة المدارس والمجلات
الغنائية الأسبوعية، تكون في النهاية كل تلك
الثنائية سبواً، يتمثل سوء حظ السوسيولوجيا في
أنها تكتشف ما هو تصلي وعارض حيث نود أن
نرى الضرورة، أو الطبيعة (المعوية)، مثلاً، التي
كما هو معروف منذ أسطورة Er لأفلاطون، ليس
من السهل التوفيق بينها وبين نظرية في الحرية)؛
وفي أنها تكتشف الضرورة، التقييد الاجتماعي،
حيث نود أن نرى الاختيار والإرادة المرددة. إن
الهابيتوس هو ذلك المبدأ غير الشارل لاختيارات
عديدة التي يقود ذوى النزعة الإنسانية لدينا إلى
الأيأس، وسوف يكون من السهل أن نثبت - رغم
أنني أبالغ في تقدير التحدي بلا شك - أن اختيار
قسلة الاختيار العرءه ايس مؤزراً تزويماً
عشوائياً... والأيأس الجوهري النسبية للمتناقض
التاريخية هو أن باستعانة امرء دائماً أن يثبت أن
الأشياء كان يمكن أن تكون على نحو آخر، في
الحقيقة، على نحو آخر في أماكن أخرى وظروف
أخرى، وهذا يعني أن السوسيولوجيا، بإقرارها
للطابع التاريخي، تزرع عن نفسها الطابع
العلمي، والتدري، لكنها حينئذ تكهن بتجميع
تعدد كبر من الزعم، كذا فإن مسألة معرفة ما
إذا كان مايقدمه السوسيولوجيا على أنه تقرير
موضوعي وليس فرضية - على سبيل المثال،
حقيقة أن استهلاك الطعام أو استعمالات الجسد
يتغيران اعتماداً على الشرف الذي يحكمه المرء في
الفضاء الاجتماعي - ما إذا كان حقيقياً أو زائفاً،
وهو صوب كيف يمكن للمرء تفسير هذه التغيرات،
في مسألة يتم تحليلها، في مودان يكن أمامها فيه
أسرعة مثل تحليل، لكن من نواحٍ أخرى، فإن
السوسيولوجي، دافعا إلى اليأس من يجب أن
ننضمهم باسم ذوى النزعة المطلقة، سواء كانوا
مستبدرين لم لا، الذين ينتقدون هذه النزعة
النسبية الناعمة لروحهم، يكتشف للضرورة، ويكتشف

فقد الشروط والأشترطات الاجتماعية في قلب
«الثقة» نفسه، على هيئة ماسية الهابيتوس. إنه،
باختصار، يدفع صاحب النزعة الإنسانية المطلقة
إلى أصمحاء اليأس بأن يريه الضرورة في قلب
الإمكان، عن طريق كشف نسق الشريط
الاجتماعي التي أتاحت إمكان طريقة معينة
لوجود أو لقلب: طريقة تكون بذلك لوجية دون أن
تكون، رغم كل هذا، ضرورية؛ يريه بؤس الإنسان
دون إله ويدين أي أمل في الرحمة - وهو يدين
لا يخلص السوسيولوجي سوى أن يكشفه ويضعه
تحت الضوء، ويعبر ممتلأاً حله، مثل كل رمل
الأبناء المشفوعة، لذلك تستطيع قلل الرصود؛ فما
يقوله يظل صادقاً، وقد أبلغه.

وما كانت هذه هي الحال، تكفي يخف عن
ملاحظة أن السوسيولوجي، بصهره عن
الحدود الاجتماعية لاختلاف لكل المعاصرة،
خسراً مسامحة للثقافية، ويحجب لنا فرصة
اكتساب حرية معينة من هذه المحددات؟ إذ إنه
من خلال وهم الحرية من المحددات الاجتماعية
(وهم رغم كما قلت مائة مرة بشرعية التحديد
لدرجة الملتصقين) تكتسب المحددات الاجتماعية
حرية إعمال كامل سلطانها. ومن الأفضل لمن
يظنون التفكير بجهنم مفتوحة ويقتل من اندفاع
التيمن من القرن التاسع عشر، أن يتكروا في ذلك
إذا أرادوا ألا يحرصوا أنفسهم لأسهل أشكال التفسير
في المستقبل. هكذا، وعلى نحو متناقض، نحرزنا
السوسيولوجيا بتحريرنا من وهم الحرية، أو بشكل
أقوى، من إيمان في غير موعظه بالحدود
الرومية، فالحرية ليست شيئاً معي: إنها هي
النزعة - جماهير، وإلى أنقلب على أن الناس،
باسم ليهودو نرجسي تلك، ونضمه إنكار غير
الناجح للعقل، يمكن أن يحرصوا أنفسهم من أداة
تتيح للمرء حقاً أن يوس ذلك - بدرجة أكبر قليلاً
من ذي قبل، على أية حال - كذبت حرة، عن
طريق القيام بجهد لإعادة امتلاكها - re-
appropriation. ولأخذ مثالا بالغ البساطة:
من خلال أحد أصغرائي، حصلت على كلمات
التي جمعها معلم فلسفة للفصل الإحصائية عن
تلاميذه، وكانت تضم صورة فوتوغرافية، ومهلة
الأوين، وتقديرات للواجبات المدرسية، وما حكم
وثيقة بسيطة: كلب معلم (للحرية) عن إحدى
تلميذاته أن علاقتها بالفلسفة علاقة خورج
وتصانف أن تكون تلك التلميذة ابنة لربة بيت
(رباكت الوحيدة من نوعها في هذه المدينة).
المدال - وهو حقيقي - مثال واضح السهولة، لكن

لقد الأولى للتمثل في كتابة كلمات «لحي»،
وخاتمة، ومعتزلاً، زانكي، وما إليها على ورقة
الواجب المدرسي، هو تطبيق لمقولات تصنيفية
مؤسسة اجتماعياً تدبر بوجه عام تلامساً داخلياً
للمعارضات موجودة في الجامعة على شكل
تعليمات إلى مناهج وأقسام دراسية، وكذلك في
القبائل الاجتماعية ككل. إن تحليل البيانات المعينة
هو أداة للتحرر، إذ يعمل أن تولد السوسيولوجيا،
يمكنها إدراك أحد الطروحات الأدبية للفلسفة -
اكتشاف بليات الإدراك (في هذه الحالة المحددة،
مقولات فهم المعلم) وفي الوقت نفسه كشف
بعض أفضل حدود الفكر خفاء، وإمكانية إيراد
مبات الأمثلة على الانقسامات، الثقافية
الاجتماعية التي ينقلها النظام التعليمي؛
يتحولها إلى مقولات الإدراك، تمويق أو تسون
الفكر. إن سوسيولوجيا السرعة، في حالة معترفي
المعرفة، هي أداة المعركة باستيوار - Par ex-
cellence هي أداة معرفة أدوات المعرفة،
ولا يمكن أن أرى كيف يمكنها الاستغناء عنها.
ولا يتظاهر أحد بأنني أعتقد أنها الأداة الوحيدة.
إنها أداة واحدة بين أدوات أخرى، أظن أنني
جعلها أقوى مما كانت من قبل، ويمكن جعلها
أقوى على هيولة الآن. وفي كل مرة يكتب فيها
التاريخ الاجتماعي للناس، للتاريخ الاجتماعي
للأدب، للتاريخ الاجتماعي للفن التصوير، وما إلى
ذلك، سوف تتطور هذه الأداة إلى مدى أبعد؛
ولا يمكن أن أرى ما هي الاعتراضات التي
يمكن أن يثيرها ضد ذلك أي شخص، اللهم إلا أن
يكون غلامياً. أعتقد أن التدوير في جانب من
يصون كشفاتهم إلى غمامات...

ويشكل متناقض، فإن هذا الاستعداد للتدعي
والانعكاسي على بنيتها بذاته على الإطلاق،
خصوصاً بالنسبة للتناقض، الذين عادة ما يودون
بهم التعريف الاجتماعي لوطولهم، ومناطق
النافعة من العلوم الاجتماعية، إلى أن يرفضوا
إنشاء للطابع التاريخي على مفاهيمهم أو على
ميراثهم النظري باعتبارها شيئاً مشبهاً. وسوف
أنتارل (مادام ذلك يسمح للمرء بأن يمل على
طريقة البهران بالأولى (a Fortiori) مثال
التناقض التاريخي الذين يقومون انخراطهم
«بمخطط نظري ضيق، مثلاً، إلى تأييد «مفاهيم
قذالية، من قبيل المعرفية، والمركزية، والإرادية
(ويمكن المرء التفكير في غيرها)، وإلى معاملة
هذه المفاهيم على أنها مفاهيم فلسفية - ويجارة
أخرى - عبر تاريخية. وعلى سبيل المثال، لقد

نُشروا لتُروى في فرنسا قاصداً تقدماً للماركسية^(١٤) ثلاثة أرباع السواد فيه (على الأقل) من هذا النوع (والكتابات القليلة التي لا تنتمي إلى هذه الفئة ومنها ماركس نفسه)، هذه المفاهيم هي في الأغلب الأعم شذائهم - كلمات مسيابة تجت في مسار صراعات مختلفة ولحاجيات هذه الصراعات، وكثير من التلاصق والمراكبين، ويؤنحونها، ويلتصقونها في سياقها التاريخي، ويأقشونها بشكل مستقل عن استخدامها الأصلي.

لماذا يكون هذا الحال مثبِّراً للاهتمام؟ لأن بإمكانك أن ترى أن القسود، والمصالح أو الاستحسانات المرتبطة بالانتماء إلى السجال الفلسفي تروى بقلتها على التلاصق الماركسي أكثر مما تفعل الفلسفة الماركسية. وإذا كان ثمة شيء يجب أن يجهله التلاصق الماركسيون ضرورياً، فهذا الشيء هو الانتهاء المنهجي لتاريخ (وتاريخية) المفاهيم التي تستخدمها للتفكير في التاريخ. لكن الإحساس بأن الفلسفة استقرائية على نحو ما يؤدي بالمرء إلى سلب أن يخصص للتقدم التاريخي المفاهيم التي تعمل بمرسوخ علامات الظروف التاريخية لإنتاجها واستخدامها (وقد نفق الأنثروبويون في ذلك). إن الماركسية، في واقع استخدامها الاجتماعي، ينهض بها الأمر، إلى أن تصبح نمطاً من الفكر محصناً تماماً ضد النقد التاريخي، مما يحدّ تناقضاً، بالنظر إلى الإمكانيات، وفي الحقيقة، المطالب الكامنة في فكر ماركس. وقد وضع ماركس أسس برامجيات مسوسو - لغوية، خصوصاً في الأيديولوجيا الألمانية^(١٥) (وقد أشرت إليها في تحليله للسوسولوجي لأسلوب وثلاغة التوسير). وقد ظلت هذه التوجهيات حروفاً ميتة، لأن التقاليد الماركسية لم يكن لديها الوقت أبداً للنقد الانتقائي، ودفاعاً عن الماركسيين، ساقول إنه، برغم أن الأمر يمكنه أن يستخلص من عمل ماركس أسس سوسولوجيا نقدية للسوسولوجيا وللدورات النظرية التي تستخدمها تلك السوسولوجيا، خصوصاً للسوسولوجيا ذات التوجيه الماركسي، التفكير في النماذج الاجتماعي، فإن ماركس نفسه لم يستخدم كثيراً للنقد التاريخي ضد الماركسية ذاتها..

- أذكر أننا في فرانكفورت حاولنا مناقشة جوانب معينة من التوسير^(١٦)؛ فهل تقول إن البنيات الرمزية هي مثبِّل للتفصيلات articulations الأساسية

لواقع الاجتماعي، أم أنك تقول إن هذه البنيات مستقلة ذاتياً إلى مدى معين أو من نتاج حال كلي؟

● لقد ظلت دائماً أضع بعدم الأرياح إزاء التصديق التفاضلي لمستويات بعضها فريق بعض (البنية التحتية/ البنية الفوقية) الأمر الذي لا ينفصل عن مسألة العلاقات بين البنيات الرمزية والبنيات الاقتصادية التي سادت السجال بين البنيويين والماركسيين في السبعينيات. وقد بدلت الآن في السवाल أكثر فأكثر عما إذا لم تكن بنيات اليوم الاجتماعية هي بنويات الأسس الرمزية، وما إذا لم تكن اللبقة كما تلاحظ مثلاً هي إلى مدى معين نتاج للتأثير للظنر لحمل ماركس. وبالطبع، لن أذهب إلى حد القول بأن البنيات الرمزية هي التي تتيح للبنيات الاجتماعية؛ فالتأثير للظنر يمارس بصورة أقوى من حيث إنه يبريد - مصبّقاً، بالقوة - in Po-tentia، في الخطوط العامة، في الواقع، كأحد المبادئ الممكنة للتقسيم (الذي ليس بالضرورة المحدد الأشد ومنسوباً للإدراك العام)، تلك التقسيمات التي تقوم النظرية، بوصفها مجرداً صريحاً لروية والتقسيم، بجعلها إلى الوجود الضمور. والسكود هو أنه، ضمن حدود معينة، تكون للبنيات الرمزية قوة غير حادية شاملاً على التأسيس Constitution (بالمنحى للستخم في الفلسفة والنظرية السياسية) جرى التقليل من قيمتها بدرجة كبيرة. لكن هذه البنيات، حتى إذا كانت تدن بالكثير بلا شك للتدريبات اللغوية للثق الإنساني، مثل القدرة على الترميز، وعلى توقع المستقبل، إلى آخره، فإنها تبدو لي محددة في نوعيتها بالشرط للتاريخية لتولدها.

- وهكذا فإن الرغبة في الإفلات من البنيوية كانت دوماً قسوية جداً لديك، وكذلك في الوقت نفسه العزم على أن تنقل إلى ميدان السوسولوجيا خبرة البنيوية - وهو عزم أبديته في مقابل لك عام ١٩٦٨، بعنوان «البنيوية ونظرية المعرفة الاجتماعية» ظهر في مجلة البحث الاجتماعي^(١٧)

● إن التحليل الأسرجاعي لتولّد مفاهيمي والذي تدعوني إلى القيام به هو تدريب استلصاعي بالضرورة، يخاطر بأن يمحى أسس قوماً يدعيه برجسون Bergson، المغالطة الاستراتيجية، بداية، لاشك أن الفهارات النظرية المختلفة كانت سلبية أكثر من كونها إيجابية، ومن المحتمل أنها

نشأت كذلك نتيجة البحث عن حلول لمشكلات يمكن أن يدعوا المرء شخصية، مثل الانفصال بأن أدركه بطريقة صارمة مشكلات مثالية سياسياً والذي لابد أنه رُجّه الخيارات التي اخترتها، بدءاً من عملي حول الجزائر وحتى الإنسان الأكاديمي^(١٨) Homo academicus، مروراً بالوراثين The Inheritors، فضلاً عن تلك الأنواع من الدوافع العميقة والواعية بشكل مؤقت فقط التي تقود المرء إلى الشعور بارتباط مع أو نفور من هذه الطريقة أو تلك لمعيش الحياة الثقافية، ومن ثم إلى تأييد أو محاربة هذا السورف الفلسفي أو العلمي أو ذلك. وأعتقد، أيضاً، أن اختياراتي قد حفزتها بشكل قوى مقاومة لظاهرة الوضعية والاستحداثات، التي تصورتها طائفة أو حتى غير أمية، لأراك الذين يولدون معهم. وعلى سبيل المثال، فإن عديداً من استراتيجيات بحثي كانت تنتم إلى انشغالا بفرض الصلوح الكلي للطابع الذي تجري مطابقتها عادةً بالفلسفة. وبالطريقة نفسها، كانت لي دوماً علاقة شديدة التناقض مع مدرسة فرانكفورت؛ فالشائبات بيننا واضحة، لكنني كنت أضع بنوع من الانزعاج حين أجهني في مواجهة السلوك الأرستقراطي لهذا النقد الكلي للطابع الذي يحتفظ بكل سمات النظرية الكبرى، ولأشك أن سبب ذلك هو أنها لا تؤدّ أن توسع يدعها في مطابخ البحث الإمبريقوي. وينطبق الشيء نفسه على الأنثروبويين، وعلى تلك التحولات، التيسيمية والبنائية، التي يقرم بها الناس بدافع العفوية النفسية.

كان انشغالي بالعمل ضد ادعائات النقد العظيم هو ما دفعني إلى «إذابة» الأمثلة الكبرى بتطبيقاتها على أشياء متخيلة أو حتى عديمة القيمة من وجهة نظر اجتماعية، لكنها على أية حال، ممكنة التعريف، ومن ثم قابلة للإدراك إمبريقياً، مثل الصراعات الفرتوغرافية. لكنني صلت بالقدر نفسه ضد الوضعية المبكرو - دماغية للآراسفيلد Lazarsfeld ومقنّيه الأريويين، الذين يخفي لتكميلهم التكنولوجي غداً أية إشكالية نظرية حقيقية - وهو شباب يولد أخطاءً إمبريقية، من نوع بدائي صاه في بعض الأحيان. (وبين قوسين، لود أن أقول إننا سكند قد حُرِّلنا ما يسمى بالتيار المصطب للسوسولوجيا الأمريكية أكثر مما يستحق بكثير إذا سكا له بالصرامة الإمبريقية التي يدعيها نفسه، في مقابل التقاليد الأكثر نظرية، التي عادة مايلن التوحيد بينها وبين

أوروبا، فالمرء بحاجة إلى أن يضع في اعتباره مجمل تأثير السيطرة التي يمارسها العلم الأمريكي، وكذلك الانتماء الثقافي أو للأصناف بدرجة أو بأخرى إلى فلسفة وضعية العلم، لكي يفسر كيف يمكن ألا يُخلط لوجه عدم الدقة والأخطاء التقنية التي يسببها المفهوم الوضعي للعلم، على كل مستويات البحث، من أخذ العينات إلى التحليل الإحصائي للبيانات. وسرعان ما يضيء من لعمري حجاب عدد الحالات التي نجد فيها أن نفا من الخبرة نقاد الصرامة التجريبية، تخلي غياباً كاملاً لموضوع حقيقي منجلي (اجتماعياً).

• وفي حالة البنيوية، كيف تطور ماركسك العملي من هذا الاتجاه المحدث؟

● حول هذه النقطة أيضاً، ولكن أكون أميناً شاماً، أعتقد أنني استدرجتم بدم من النص الغزري، لكن كذلك وقبل كل شيء برقص - صديق الجذور - للموقف الأخلاقي المتضمن في الأنتروبولوجيا البنيوية، تلك العلاقة المترددة والمتبادلة القائمة بين الباحث وبين موضوع بحثه، أي اللسان الماديون، وذلك بفضل نظرية لسانسة، الصريحة في حالة الأنتروبولوجيين، الذين جطوا من الفاعل agent مجرد، حامل، (Träger) للبيئة (وقد أدت مقولة التراعي الذي نفسه لدى لوي - شتراوس)، هكذا، وبينما قد تمثيل على - شتراوس - دعت، تلك السكان المحليين، غير القادرة على الإحلاق على تفكير الأنتروبولوجي بشأن الأسباب الحقيقية أو النحل الحقيقية الكامنة وراء أنماط الممارسة، أسبرتت على أن أرجه من أسجوبهم سؤال: لماذا؟ وأجبرني هذا على أن أكتشف، بالنسبة لحالات الزواج مثلاً، أن أسباب عدد الفروع نفسه من الزواج - في هذه الحالة الزواج من ابن أو أخته - لم من جهة الأب - قد تختلف بدرجة كبيرة اعتماداً على الفاعلين agents وكذلك على الظروف. كنت في طريقي إلى مقولة الاستراتيجية... وفي الوقت نفسه، كنت قد بدلت الشكل في أن الاستيلاء الصريح لتحليل العلم، والموضوعي النزعة (البحث في الأنساب، مثلاً)، في التعامل مع رؤية السكان المحليين للأمر، ربما كان إيديولوجيا كامنة في الصفة. بإيجاز، أدت التحلي عن وجهة النظر المتعجرفة للأنتروبولوجي الذي يرسم الخطط، والخبر، والرسم البيانية، والأنساب، وهذا كله جيد جداً، بل وحسبي، بوصفه لحظة واحدة؛ لحظة

الموضوعة، في إجراءات الأنتروبولوجي. لكن لا يجب أن ننسى العلاقة الأخرى الممكنة مع العالم الاجتماعي؛ علاقة الفاعلين المتفرجين فعلاً في السوق، مثلاً - وهو المستوى الذي أتم برسم خريطته. هكذا يجب على المرء أن يضع نظرية لهذه العلاقة غير - النظرية الجزئية، المنبثقة بعض الشيء مع العالم الاجتماعي التي هي علاقة الخبرة المادية. كذلك يجب أن يقيم المرء نظرية للعلاقة النظرية، نظرية لكل التخصصات، بدءاً من نهيار الانتماء العلمي والاستثمار المباشر، وتحويل إلى العلاقة المتبادلة، المنفصلة التي تحدد وضع العالم.

هذه الرؤية للأشياء، التي أقمها في شكلها «النظري»، ربما انطلقت بدءاً من حبس بدم إمكانية اختزال الوجود الاجتماعي إلى التمازج التي يمكن جعلها له أر، إذا عرنا عن ذلك بمنزلة، من حبس بدائرة الحياة، وبالفرقة بين الممارسات والخبرات الواقعية وبين دويديت العالم العقلي. لكنني، بدلاً من جعل ذلك أساساً وبنوياً للأعتلاية أو لإدلة الطرح العلمي، حاولت أن أحل هذا «الحسن المصري» إلى مبدأ نظري، لا بد من النظر إليه على أنه عامل في كل شيء يمكن نظم أن يقوله عن العالم الاجتماعي. وعلى سبيل المثال، فإن لديك مجمل منظومة الأفكار، التي لتناولها الآن، حول scholae، وقت الفراغ والخدمة، بوصفها مبدأ مشابه أيسن Austin النظرية المدرسية، ومبدأ الأخطاء التي يخلقها منهجياً.

لا يمكن للعلم أن يجرّ شيئاً بالامتناع للفنّي ثراء الحياة الذي لا يرضى عنه؛ فهذا مجرد شعور حالة مزاجية لا أهمية لها، اللهم إلا بالنسبة للشخص الذي يجر عنها، والذي يكتب على هذا النحو سيوماً محب منطق الحياة (في مقابل العلم البارد والمنقشف). هذا الشعور لحاد بما سماه فيهر Vielseitigkeit، تعتمد للجورب، للواقع الاجتماعي، بمقامته لمشروع المعرفة، لأنه أنه أساس التفكير الذي خُطرت فيه على الدوام بمعد حدود المعرفة العلمية. والعمل الذي أعده حول نظرية المجال - والذي يمكن أن يسمى «تعدّد العوالم» - سوف يختم بحث في تعدّد أنواع المنطق المنظرة لمرالم مختلفة، أي لمجالات مختلفة بوصفها أماكن تنبئ فيها أنواع مختلفة من الحس المشترك، وأفكار شائعة مختلفة، وأقسام أو موضوعات مختلفة، لا تغل الاختزال بعضها إلى بعض.

وواضح أن هذا كله يجد جذوره في خبرة اجتماعية معينة؛ علاقة، لم أخبرها لا بوصفها طابعية ولا واضحة بذاتها مع موقف النظري. فهذه الصوعية في تبني وجهة نظر متعجرفة، من موقع تقوى، بصدد الفلاحين القبيليين، زيجاتهم وطوبوهم، لأنه أنها نبتت من حقيقة أنني قد عرفت لأجلين شديدي الشبه بهم، لديهم طريقة مشابهة في الحديث عن الشرف والعار، وما إليهما، ومن أننى أعتست باصطناعية الروية التي كتبت أكرها أحياناً عن طريق ملاحظة الأشياء من وجهة نظر موضوعية صارمة - وجهة نظر للنسب، مثلاً - وكذلك في الحقيقة باصطناعية الروية التي يقدحها على من أسجوبهم حين يقومون، في فضائهم بلبب اللب، بأن يكونوا على مستوى الموقف الذي يخلقه الاستجواب للنظري، يقومون بتحويل أنفسهم كما هي الحال إلى مطربين عفووين لمارسهم. واختصاراً، فإن علاقتي التقدية بالزراعة الثقافية بكل أشكالها (وخصوصاً شكلها البنيوي) لأنه أنها ترتبط بالمكان المعين الذي احتلته أصلاً في العالم الاجتماعي والعلاقة المحددة بالعالم الثقافي الذي يحدّد هذا الشكل، والتي لم يسلم الفصل السومبولوجي سوى تدعيمها، عن طريق تكييف الرواد وأشكال الكتب المرتبطة بالتعلم في المدرسة - والتي، بخبرها، وعن طريق إضائي وسائل الخطب على أشكال كتب اللغة العلمية، لأنه أنها أتاحت لي أن أقول عدداً من الأشياء التي كانت اللغة العلمية تستبعد.

• بعملك ضمن نطاق بنيوي، ولو على نحو غير أرنوكسي، جذبت اهتمام الناس إلى مفهوم الشرف والسيطرة، إلى استراتيجيات اكتساب الشرف؛ كما أنه أبرزت مقولة الهراكسيس. Praxis.

● لا بد لي حان أن أؤكد أنني لم أستخدم أبداً مفهوم الهراكسيس الذي، في الفرنسية على الأقل، يدل إلى خلق الانبعاث بشيء نظري على نحو مبداه - ما يد لتلقظاً بأن - فوجعل المرء يفكر في الماركسية الرأجية، في ماركس الشاب، في مدرسة فرانكفورت، في الماركسية البرغوسلافية... لقد تحدثت دوماً، وببساطة، عن الممارية. وإذا فرغنا من قول ذلك، فإن المقاصد النظرية الكبرى، تلك المكشوفة في مفاهيم الهابيدوس، والاستراتيجية وما إليهما، كانت موجهة في عملي، بطريقة بد - صريحة وغير متطورة نسبياً، منذ البداية (أما مفهوم المجال فهو

أحدث بكثير: فقد نشأ من الالتقاء بين البحث في سوسيولوجيا الفن الذي كنت أشرع في القيام به، في حلقتي الدراسية في المدرسة العليا، حوالي عام ١٩٦٠، وبين بداية الفصل المتكبر للسوسيولوجيا النديكية في *(Wirtschaft und Gesellschaft)* schaft. وعلى سبيل المثال، فإنك تجد في تحليلاتي الأولى عن الشرف (التي أصبحت صديقاتها عدة مرات منذ ذلك الحين...) كل المشكلات التي مازلت أتناولها اليوم: فكرة أن الصراعات من أجل الاعتراف تصل بعداً محورياً للبناء الاجتماعي وأن الزمان فيها هو مراكمة شكل خاص من رأس المال، هو للشرف بمعنى الصيغة والمكانة، وأن هناك، من ثم، منطقاً نوعياً وراء مراكمة رأس المال الرمزي، بوصفه رأس مال قائم على أساس المعرفة *(Connaissance)* والأصناف *(reconnaissance)* وفكرة الإستراتيجية، بوصفها طريقة لتوجيه الممارسة ليست راعية ومحسوبة، ولا متعممة ميكانيكياً، لكنها نتاج الإحساس بالفرق باعتباره حياً بحد ذاته المعبدة؛ تعبئة للشرف؛ وفكرة أن هناك منطقاً للممارسة، تكمن خاصيته النوعية في بنيتها الزمنية بالدرجة الأولى، وأرد أن أشرح هذا إلى اللغز الذي كتبه عن تحليل تبادل الهدايا لدى لوطي - شتراوس: إذ إن النموذج الذي يبين الاعتماد المتبادل للهدية والهدية المضادة يمتد إلى المطلق العملي للتبادل، والذي لا يمكن أن يصل إلا إذا لم يكن النموذج للموضوعي (كأن هدية تطلب هدية عمداً) ويخضع على أنه كذلك، وسواء إدراكه للنموذج هذا ممكن لأن الهدية الزمنية للتبادل (الهدية المضادة ليست مختلفة فحسب، بل مسؤولة) تخضع أو تناقض البنية الموضوعية للتبادل. وأعتقد أن هذه التحليلات كانت تتضمن، بالقرعة، أساسيات متناظرة منذ ذلك الحين. وهذا هو السبب في أنني استطعت الانتقال بشكل غير محسوب وعلى نحو طبيعي شاماً من تحليل ثقافة البربر إلى تحليل ثقافة المدرسة (وعلى أية حال، فقد توالد لدى ماذن النشاطات معاً بشكل عملي فيما بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٧٥، حيث كنت أصم في وقت واحد على ما صرف يودي من ناحية إلى التمييز ومن ناحية ثانية إلى منطق العمارة، وهما الكتابان المتكلمان لبعضهما وللآخر يتخصصان هذه الفترة بمردها)؛ فأغلب الشواهد التي نظمت حولها عملي في سوسيولوجيا التربية والثقافة الذي قمت به أو أدركته في مركز السوسيولوجيا الأوروبية جاءت إلى الوجود على أساس تمهيم نتائج عمل الإثنولوجي والسوسيولوجي الذي

أجزّته في الجزائر (وهذا واضح بشكل خاص في المقدمة التي كتبتها للكتاب الجماعي حول التصوير الفوتوغرافي بعنوان *فن متوسط* (١٩) *Un art moyen*). في ذهني بوجه خاص العلاقة بين الأمال الذاتية والقرص الموضوعية التي لاحظتها في الملوكة الاقتصادية، والديمقراطية، والسياسي للعمل الجزائريين؛ والتي أمكنني ملاحظتها كذلك لدى الطلاب الفرنسيين أو علاقاتهم. لكن للفن أوسع من ذلك بكثير في الاهتمام الذي أوليته للبيئات الإدراكية، والمقولات التصنيفية والنشاطات التصنيفية *(agents sociaux)*.

● وهل تطوّر اهتمامك الإمبريق بالظرية التي يتم بها توجيه التربية (الوارثون) مرتبط بوضعك في المجال الثقافي؟

● من الواضح أن رؤيتي للثقافة والنظام التعليمي تدّين إلى حد كبير للوضع الذي أحلته في الجامعة، وبخصوصاً للمعار الذي قادني إلى هناك (مما لا يعني أن هذه الحقيقة جعلها مسببة) والسلاقة بمؤسسة المدرسة - وقد فعلتها مرات عديدة - التي حكمها هذا المعيار. لكن من ثقافة القول أيضاً أن تحليل المدارس، كما أرشدت لثري - وهذا شيء يسره فهمة المطلقين السطحيين الذين يعاملون عملي بدرجة أو بأخرى كأنه يمكن أن يختزل إلى موقف أرحب به *(Snies)* نفسه التحول الحالي، أو في أحسن الأحوال، إلى الجهود التي بذلها فيولوجي كلاسيكي لمقاربة أضراس - زعنة المساواة - كان متعمقاً ضمن إطار إشكالية نظرية أو، بشكل أبسط، ضمن إطار تقاليد نوعية، خاصة بالعلوم الإنسانية، ولا يمكن أخذها، على الأقل جزئياً، إلى أبحاث في الجامعات اليوم، أو في الأحداث السياسية. وبدلية، كنت أنرى القيام بنقد اجتماعي للثقافة، وكنت مثلاً بعنوان *أساق التربة وأساق الفكر* (٢٠) *أريد أن أوضح فيه أن البيئات الثقافية، في المجتمعات التي تكون فيها الكتابة أممية قسرية، يفرسها نظام المدرسة: أن تقسيمات التنظيم التعليمي هي أساس أشكال التصنيف.*

● كنت تطوّر من جديد مشروع دوركهيم للكتابة سوسيولوجيا للبيئات العائلية التي خلّتها كائناً، فكيف أدخلت أيضاً اهتماماً جديداً بالمسيطرة الاجتماعية.

● كتب مؤرخ سوسيولوجيا أمريكي اسمه فوجت Vogt يقول إن القيام بجمعه، كما أحاول

أن أفعل، بما قام به دوركهيم للمجتمعات البدائية، يفترض مسبقاً تفكيراً ملحوظاً في وجهة النظر، مرتبطاً باختلاف تأثير التحديد المصاحب لدراسة مجتمع بعيد، غريب، قلى للغة التي يثير فيها المرء لمجتمعات نحن، نظاماً تعليمياً على سبيل المثال، المشكلات المعرفية - العلمية *(gnoseological)* التي أثارها دوركهيم بالنسبة لبيئات البدائية، فإن هذه المشكلات تصبح مشكلات سياسية، من السبيل الأخرى أن أشكال التصنيف هي أشكال للسيطرة، إن سوسيولوجيا المعرفة أو الإدراك *(Con-naissance)* هي بشكل لا ينفصم سوسيولوجيا للاعتراف *(reconnaissance)* والمعرفة المبنية *(méconnaissance)* أي للسيطرة الرمزية (يرصد هذا في الحقيقة، حتى في المجتمعات التي لا تتمتع بدرجة عالية من المعيار، مثل المجتمع القبلي؛ فالبيئات التصنيفية التي تنظم مجمل رؤية العالم تشير، في التحليل الأخير، إلى التقسيم الجنسي للعمل) وحقيقة طرح أسئلة إثنولوجية تقليدية على مجتمعاتنا نحن، ولديهم الحدود التصنيفية الخاصة بين الإثنولوجيا والسوسيولوجيا، كانت بالفعل عملاً سياسياً (ويشكل ملغوس، بعد هذا تعبيره في ردود الفعل التي يثيرها شكل العمل؛ فبينما لا يثير تحليلي للبيئات العقلية العقلية في قضاء الهيئ القبلي سوى الموافقة، أو حتى الإعجاب، فإن التحليلات التي استطعت القيام بها بعدد مقولات تفهم المعنى، مؤسساً عملي على أساس النظرية التي يحكم بها معطى الصف السادس الثانوي على تلاميذهم، أو على التلاميذ في الكتاب المدرسي للطلبة السابقين في المدرسة العليا، هذه التحليلات تبدو انتهاكات فظة تبين لفتقار إلى احترام قواعد اللقاة). إن المخططات التصنيفية، الأنماط التصنيفية، التمايزات الأساسية للفكر، الفكر، الفهم، البين/اليسار، الشرق/الغرب، لكن أيضاً النظرية/الممارسة، هي مقولات سياسية: النظرية التقيد للثقافة تؤدي على نحو طبيعي شاماً إلى نظرية في السياسة، والإحالة إلى كائناً، يدل أن تكون طريقة لتجاوز التفكير اليوجلي بالذات الكلي؛ ملماً لدى مفكرين أمثال معينين، هي وسيلة جديرة للثقة بإثارتها في كل الحالات مسألة للشرط الاجتماعية للإمكان - بما في ذلك الشروط الاجتماعية لإمكان النقد ذاته، هذا التماثل الذاتي *(Selbstreflexion)* المنسج اجتماعياً يؤدي إلى نقد سوسيولوجي للنقد النظري، ومن ثم إلى تجذير عقلية للنقد، وعلى

سبل المثال، فإن العلم النقدي للتصنيف إلى فئات (والمقولة الثالثة) يمثل إحدى الفروع العقلية أساساً للتحرك نملاً إلى مارواه الحدود المقررة في تفاليد تاريخية (تقاليد مفهومية، مثلاً) - تلك الحدود التي يدركها الفكر المطبق بجمالها - باكتشاف العقل لتاريخه فإنه يمنع نفسه وسيلة الإلتفات من التاريخ.

– المثير للاهتمام هو أن ترى، في تطور نظريتك، استكسّام نظرياً لردود أفعالك تجاه وسطك المحيط.

● لقد اتخذت قرار أن أحمي قصة الدرب الذي قطعته من هذه الترجمة للظفر، بمحاولة تقديم عناصر تحليل سوسولوجي لتطور صلي، وإذا كنت قد فعلت ذلك، فسيب ذلك أيضاً أن هذا النوع من التحليل - الذاتي بطل، فيما أعتقد، جزءاً من الشروط السابقة للطريقة التي تطوّر بها تفكيري. وإذا كنت أستطيع قول ما أقوله، اليوم، فيما يرجع ذلك إلى أنني لم أتوقف عن استخدام السوسولوجيا ضد تمديداتي وضد حدودي الاجتماعية، وقبل كل شيء، لكي أحلّ الأمزجة، والاستكسّامات، والاستهجمات الثقافية البائسة الأهمية في الفيلزوفات الثقافية، على ما أظن، إلى قضايا واحدة وصريحة.

لكن الموقف الذي يجبرني استجوابك على تبنيه، موقف الصورة الذاتية الثقافية، يعنى أنني ميال إلى اختيار جوانب معينة من تاريخي، قد لا تكون بالضرورة أهمها، أو أكثرها إثارة للاهتمام، حتى من الناحية الثقافية (وفي ذهني، مثلاً، مألّفيتك به عن خبرتي كطالب وعن المدرسة العليا) لكنه، بالدرجة الأولى، يدفعني إذا شئت إلى عقلنة، كل من الطريقة التي حدثت بها الأحداث والمعنى الذي كانت ضلته إلى - ولو حتى كمجرد نوع من الشرف الذهني. ولست بحاجة إلى أن أخبرك بأن كثيراً من الأشياء التي لعبت دوراً حاسماً في «مساري الثقافي» قد حدثت بالمصادفة. ومساهمتي الخاصة، المرتبطة بالاشك بالهيايوس الخاص بي، صقلت أساساً في الاستفادة منها بأقصى ما يمكن، بأفضل ما نتيجته قدراتي (وأعتقد، مثلاً، أنني تشبعت بحدٍ منهم من الفلّس كان يمكن لأكثر كثيرين أن يدعواهم تفلّت منهم).

وفضلاً عن ذلك، فإن الرؤية الإسرائيلية التي تفرصها على أسطنتك، لا يجب أن تخفي حقيقة أن الأساس النطلي، على الأقل على مستوى الخبرة، لا للترزاسي المنهوي، بل والمجون

بالعلم، هو أدلة اللب، لعب واحدة من أكثر الأمالب التي يمكن للمرء أن يلعبها استثنائية، لجة البحث، بالمثل التي تأخذ في السوسولوجيا، فالقولة الثقافية، بالنسبة لي، أقرب إلى حيلة اللتان منها إلى روتينات الوجود الأكاديمي، لا يمكنني أن أقول، مثل بروست Proust، «عادة ما جذبت إلى فراشي مذكر...» لكن لاجتماعيات للعمل لله التي عادة ما لا تنتهي حتى يصبح الوقت متأخراً بشكل ممتحون، لأننا في الأغلب نقضي وقتاً ممتداً، نعد من أفضل لحظات حياتي. كذلك لا بد أن أخرج هذا مع تلك المورالات التي تبدأ في العاشرة صباحاً وتستمر طوال اليوم والمنتزع البالغ أهمية بكتك فيها، خلال أسبوع واحد، أن نحارب مديراً أو أسقفاً، وأن نحلّ مسألة من الجدول الإحصائية، وتراجع وثائق تاريخية، وثقالب معادلة في مقهى، ونقرأ مقالات نظرية، وتناقش باحثين آخرين، إلى آخر ذلك. ما كان لروفي أن أذهب لأوقع في الساحة في ظل الجعب القوسية كل يوم، وأعتقد أن ما يمكن رؤاه تلامس السجوسيات التي طالت لفردها عدة سنوات وربما يمكن أن نسميه «العماس القرواصي»، الذي يجاليز التمييز بين النوية والطويل، بين التفرغ المتواضع لدمام متخيلة، سهلة، عادة ما تلمهي الجامعة بينها وبين البعيدة، وبين الملحوم الضخم - بدرجة أو بأخرى الذي يؤدي الناس إلى مغزلة موضوعات التصير الكبرى. كيف أصبح الأمر؟ ليس عليك أن تختار بين الحرية السهلة والنخسة للمقتضات للأدباب الثقافية الكبرى وبين الصرامة المنهجية للبحث الرومعي أو حتى الرومعي اللزعة (بين نييتشه Nietzsche وبين فيلاموويتس Wilamowitz، إذا شئت)، بين انغماس كامل في أسئلة محورية وبين المسافة للثقافة المرتبطة بمخزون ضخم من الصدمات الرومنية (هايدر ضد كاسبرر، مثلاً). لكن سامن ضرورة اللغاب إلى هذا السدى لضرب مثال: إن مهنة السوسولوجي ربما كانت، من بين كل المهن الثقافية، المهنة التي يمكنني أن تكون سعيداً وأنا أؤديها وكذلك ناعماً فيها - قوماً أمل، على الأقل. ولا يستبعد هذا. بل للمعنى - شعراً قريباً جداً بالمصروف (أو حتى بالذنب) راجعاً إلى شعور باله متحمع بامتياز، أن عليك يوماً لم تسدد، لكني لا أدري إذا كان يجب أن أقول هذه الأشياء...

– هل تعتمد هذه القدرة على الحديث عن تلك الأشياء على المركز الذي تحتله اليوم؟

● بالقطع. فالسوسولوجيا تمكّنك استخلاصاً ذاتياً استثنائياً، خصوصاً حين لا تستخدمها كسلاح ضد الآخرين، أو كأداة للقاء، بل كسلاح ضد نفسك كأداة للفتنة. لكن وفي الوقت نفسه، أعتقد تكون قادراً على المعنى بالسوسولوجيا إلى أبعد مدى يمكن أن تفلّه، ربما كان عليك أن تكون في مركز اجتماعي لا يكون فيه التثنية غير محتمل...

– لك قد قمت بتقريباً عن التوكّد - الاجتماعي لفاهيمك، وقد أتاح لنا ذلك نظرة إجمالية لتطور النظرية التي تحاول دراسة الصراعات الرمزية في المجتمع، من المجتمعات العنيفة وحتى مجتمعات بومبا، فهل يمكن أن تقول الآن ماذا كان الدور الذي لعبه ماركس وفيلزوف في التوكّد الثقافي لفاهيمك؟ هل تشعر أنك ماركسي حين تتحدث عن الصراع الرمزي، أم تشعر بأنه فيزيقي؟

● لم أفكر أبداً على لسان هذه التعبيرات. وأميل إلى الاعتراض على مثل هذه الأسئلة: أولاً لأنها حين تسأل عادة - وأنا أعرف أن هذا هو صيحتها في حالتي - فنبالاً ما يكون رزامه قصد جنلي، تصيني، لكي تفهرك. وكلمة Kater egorein (يُصَفّ) ما تعني الانتماس علناً: «بورديو هو - أساساً - دوركهايمي، من رجة نظر المتحدث، يكون هذا تعقيداً، وبني، أنه ليس ماركسياً، وهذا شيء أو «بورديو ماركسي»، وهذا شيء - إنها على الدوام تقريباً طريقة لاختراك، أو تصميرك. الأمر مشابه لتصال الناس هذه الأيام عن علاقاتهم بهرامشي Gramsci، الذي يكشفون فيه - ربما لأنهم قروموني - عدنا كبيراً من الأشياء التي استطعت العثور عليها في عمله فقط لأنني لم أكن قد قرأته... (لشيء الأكثر إثارة للاهتمام في جرامشي، الذي لم أقرأه في الحقيقة، إلا مؤخرًا، هو الطريقة التي يذم لنا بها أسس سوسولوجيا لرجل الجواهر (أيارا تشوك - aparchich تحزبي وللقادة الشيوعيين في زيمه - وكل هذا شديد البعد عن ليديولوجيا والشفق المعنوي، التي يشتهر بها) وعلى أية حال، فإن الإجابة عن سؤال ما إذا كان مؤلف ما ماركسياً، لم دوركهايمي، لم فيزيقي لا تقدم لنا عملياً أي معلومات عن ذلك المؤلف.

بل إنني لأعتقد أن إحدى المقبات أمام تقدم البحث هي هذا التعلل التحصيلي لأداء الفكر

الأكاديمي والسياسي، الذي عادة ما يَكل الابتكارية الثقافية بأن يبعث من المستحيل تجاوز التعارضات الثنائية الزلزنة والتقسيمات الزلزلة، إن منطق البحث التحصيلي هو بالضبط منطق الضميرية، التي تصم ضحاياها بأن يستجيب في مادية سلبية، وعلى أية حال، فإنه يفكر، في رأي، العقبة الرئيسية أمام ما يصدمني بأنه العلاقة المناسبة التي يجب أن تكون للمرء مع نصوص ومؤلفي الماضي، وبالنسبة لي، فإن لدى علاقات شديدة البرلمانية مع المؤلفين: فأنا أُلجأ إليهم مثلاً يمكن أن أُلجأ إلى زملاء أو أسطرات، والمعنى الذي كان لهاتين الكتبتين في الثقافة العرفية في العصور الوسطى — أي أناس يمكن أن تطلب إليهم أن يساعدوا في المواقف الصعبة.

— هذا يُعزّني بكلمة «بريكولاج» bricolage، التي اعتاد ليونى ـ شتراوس استخدامها: لديك مشكلة وتستخدم كل الأدوات التي تعُدّها مهيّدة وقابلة للاستخدام.

● إذا أحببت، لكن الوسوسة الواقعة re-alpolitik التي أمارسها لومت بدون اتجاه نظري يمكنى من تجنب الترفيقية الخالسية والبسطة. إنني أعتقد أنك لا يمكن أن تطور طريقة مفهومة Productive حقاً من التفكير دون أن تعطي نفسك وسيلة لامتلاك طريقة توليدية reproductive حقاً من التفكير، ويبدو لي أن هذا هو جزئياً ما أراد فُوتششتين الإيماء إليه حين قال، في mischte Bemerkungen (٢١)، إنه لم ينكر أبداً أي شيء وأنه قد حصل على كل شيء من شخص آخر. فولتزمان Boltzmann، وهرتس Herz، وفريجه Frege، وريسل Russell، وكراوس Kraus، ولوس Loos، ومن إليهم. ويكافئ تسجيل قائمة مماثلة، ربما كانت أطول قليلاً، فالفلاسفة حاضرون في عملي أكثر مما يمكنى تكرره، خرفاً من أن يوجد أنني أقدم القرائن للنطق الفلسفي المحتمل في إعلان ولادائي الأنشائية... إن البحث السوسولوجي كما أفهمه هو أيضاً ميدان مناسب للقيام بما سُمّاه أوستون Austin البحث المعيداني في الفلسفة..

وفي هذا الصدد، أرد أن أُنهِز هذه الفرصة لكي أصبح الانطباع الذي ربما

أحدثته بأنني أُلجأ أوستون في عملي حول اللغة. وفي الحقيقة، لو قرأ أناس على نحو صحيح أوستون، الذي ربما كان أحد الفلاسفة الذين كُن لهم أشد الإعجاب، للاحتراق للجرانوب الجهورية لما حاولت إعادة إدخاله في السجال حول ما هو أناسي، كانت قد قيلت هناك بالفعل، أو لم التلميح بها. كانت لغتنا في الحقيقة موجبة إلى القراءات الشكلانية التي اختزلت الدلالات السوسيو- منطقية لأوستون (وفي رأيي أنه قد مضى إلى أبعد ما يستطيع) إلى تحولات منطق خالص، فهذه القراءات، كما هو مألوف في التقاليد اللغوية، ما كانت تصحّح أن تهدأ قبل أن تفرغ السجال الثقوي من كل ما هو خارجي، مثلاً فعل سومبور- لكن ذلك تم في هذه الحالة.. بوعي تام.

— كيف تخاطر لك هذه الأفكار النيرة؟ ما الذي يجعلك تنظر إلى مؤلف دون آخر؟

● إنك تحصل على ما تستطيع أُلجأ استطعت، كما يقول الحسن المشترك، لكلك، بالطبع، لأن معنى طالبي أي شيء من أي شخص... وجزء الثقافة هو أن تشير إلى أولئك المؤلفين الذين تأمل بعض الأملي في أن تجد لديهم اللون. ثمة حس فلسفي وكاد يشبه الحس السوسيو... للثقافة هي ذلك النوع من المعرفة المتجربة بحرية لكل الأغراض والتي تكسبها عموماً في سن لا تكون لديه فيها بعد أية أسئلة طرحها. وبماكانه أن تعني عمرك في زيادتها، وفي تهذيبها لثقتها. أو بمكلك، بخلاف ذلك، أن تستخدمها كنوع من صندوق الأدوات الذي لا يستند بدرجة أو بأخرى، والمثقفون مؤهلون بمجمل منطق تربيهم لتسامة الأعمال الموروثة من الماضي باعتبارها ثقافة، وبمباراة أخرى، باعتبارها كنزاً بأمكانه، ويؤرقه، ويحتقن به، وفي ذلك يفحسون أنفسهم مكانة إضافية بسبب هذه الحقيقة ذاتها — باعتبارها، باختصار، ثروة متراكمة الهدف منها أن تعرض وأن تدر عائدات رمزية، أو مجرد إشابات لرسمية، وليس باعتبارها رأياً مال منتج تستثمر في البحث، لكي يحدث تأثيرات. وقد تبدو هذه النظرة «البرلمانية» صائبة، إذ إن الثقافة وثيقة الارتباط بفكرة المجانية، بفكرة

القصدية دون قصد. وربما استلزم الأمر إقامة علاقة محبة بعض الشيء بالثقافة. علاقة أكثر «جديّة»، وأكثر ارتباطاً بالصلة. الذاتية، وفي الوقت نفسه أقل انبهاراً، أقل لاهوتية. — التمكن من معاملتها على هذا النحو، خصوصاً حين يتعلق الأمر بالثقافة بامتياز Par excellence، أي بالفلسفة. هذه العلاقة للأ- سميّة بالمؤلفين وللصوم، دعمها التحليل السوسولوجي للثقافة. الذي ربما أتاحته تلك العلاقة... وفي الحقيقة، فلا شك أنها لاتنفصم عن تمثيل للعمل الثقافي غير مألوف بين المثقفين، يتلخص في اعتبار مهنة كون المرء مثقفاً مهنة بلأ أية مهنة أخرى، مع إلغاء كل ما يشعر أغضب المثقفين المرشحين بضرورة عمله لكي يشعروا بأنهم مثقفون. في كل نشاط لم يعد مستقلاً نسبياً، البعد الثقافي بالمعنى السعد والبعد الرمزي، والأخير هو نوع من الميتا- خطاب يقيم عن طريقه الشخص الذي يؤدي ـ مثلاً الصال مع مهنة الحلاق البيضاء.

باعتراض، وفي الحقيقة بالتباين، بعض السمات البارزة لعمله، ويصدق هذا أيضاً على المهن الثقافية. ويطن خلص نسبة الوقت والطاقة المكرسين لهذا الاستعراض زيادة الإنتاج الثقافي بشكل ملحوظ، لكن في عالم يتخضم فيه التعريف الاجتماعي للممارسة نسبة من الاستعراض، من ال- epistémé، كما كان يسميه الفلاسفة السابقون على سقراط. — والذين كان ذلك مألوفاً لديهم — يعني هذا أيضاً تمسّس المرء لاحتمال فقدان المكاسب الرمزية للاعتراف به والمربطة بالممارسة الاعترافية للنشاط الثقافي. ويتضمن ذلك الحقيقة الإضافية القليلة بأن تقديم التنازلات، حتى أشد أنواعها محدودة (كسج)، لصناعة الاستعراض التي تصبح بشكل مطرد جزءاً من عمل المثقف، يحرص على لكل أنواع المخاطر.

ويعد أن فرغنا من ذلك، أرد العودة إلى السؤال الأساسي حول علاقتي بالمؤلفين المعتمدين، وأن أحاول الإجابة عنه بإعادة صياغته في شكل يبدو فيه مقبولاً تماماً، وبمباراة أخرى، في شكل السؤال الجوري عن القضاء النظري الذي يحدّد موقعه فيه أي مؤلف على نحو واسع أو غير واسع. السمة الرئيسية لأية تربية نظرية (لا يمكن قياسها

بعد الهولاء المرافقة للكتبت والمقاتلات) هي أنها تمكن المرء بوضوح من أن يضع في حيزه هذا الفضاء للظن في أي عالم للرفق السلامة علمياً عند أية حالة معينة من التطور العلمي. وهذا الفضاء من المرافقة العلمية (والإستراتيجية) دائماً ما يفرس نظامه على أنماط المتارسة، وعلى معالها الاجتماعي على أية حال، سواء تم إدراك هذه الحقيقة أم لا. ولذا أن ذلك يجرى على نحو أكثر قسوة، كلما قل إدراك هذه الحقيقة، والرعى بهذا الفضاء، أي بالإشكالية العلمية، بوصفها فضاء من الاحتمالات، هو أحد الشروط الأساسية لممارسة علمية وأعية بذاتها ومن ثم مضطربة. والمؤلفون - ماركس، دوركهيم، فوبير، إلى آخره - يطلون معالم تشكل بنية فضاءنا للظن وإدراكنا لهذا الفضاء. وتنبع صعوبة الكتابة السوسيولوجية من حقيقة أن علينا أن نصارع ضد القيود المتردية في الفضاء للظن عند لحظة معينة - وبخصوصاً، في حالتي، ضد أوجه عدم الاتساق الزائفة التي تميل هذه القيود إلى إنتاجها، ولابد أن يجري ذلك وأنت على رعي تام بحقيقة أن ناتج هذا الجهد من أجل الإفلات سيتم إدراكه من خلال مقولات إدراك سوف تميل، بالكتيف مع الفضاء الذي تم تحويله، إلى اختزال البناء المتشرد إلى هذا الطرف أو ذاك من طرفي التعارض الذي يتجاوز هذا البناء.

... لأنها هي موضوع الزمان ...

● تماماً، وأية محاولة للعمل خلال وإلى ما وراء التعارضات المعيارية (بين دوركهيم وماركس، مثلاً، أو بين ماركس وفوبير) معرضة للكومي الهيداجرجي أو السياسي (وواضح أن أحد الرعائات الأساسية هو الاستخدام السياسي للمفاهيم الشعائرية أو المولفين الشعائريين). وأكثر الأمثلة نمطية على ذلك هو التعارض المعلي ضاماً من الناحية العلمية بين الفرد وبين المجتمع، والذي تستهدف مقولة الهابيتوس تصاروه، بوصفها الحياة الاجتماعية وقد جرى تمثيلها داخلياً، ومن ثم اكتسبت الطابع الفردي، ومهما فعلاً، فإن المنطق السياسي سيمثل دائماً السؤال نفسه: كل ما نحتاجه، في الحقيقة، هو إدخال السياسة إلى المجال للخفاي لكي يقوم

تعارض، ليس له سوى واقع سياسي، بين أنصار الفرد (الفردية المنهجية) وأنصار المجتمع (المصنفين على أنهم «شامليون») وينبع من قوة هذا الضغط الكومي أنه يتدرج ما تتقدم السوسيولوجيا، بقدر ما سوف تزداد صعوبة التصبر في الميراث العلمي، صعوبة الاعتماد بشكل متزامن على النتائج العلمية للعلوم الاجتماعية.

— في عملك، لا مكان لديك للمصايير الكلية، على خلاف هابرماس، مثلاً.

● لدى مول إلى طرح سؤال العقل أو المعايير بطريقة تاريخية عابدة، فبدلاً من التساؤل حول وجود «المصالح الكلية»، سألنا: من له مصلحة في الكلي؟ أو: ما هي الشروط الاجتماعية التي يجب أن تتحقق لمساغين agents معينين لكي تكون لهم مصلحة في الكلي؟ كيف يتم خلق المجالات بحيث يسهل للمساغين agents، من خلال إرضاء مصالحهم الخاصة، في إنتاج الكلي (وفي ذهني المجال العلمي)؟ أو إشكالات التي يشعر المتعاون فيها بأنهم مضطرون إلى أن يتجهوا من أنفسهم مدافعين عن الكلي (مثل المجال الثقافي في نقائهم قومية معينة). مثلاً في فرنسا اليوم؟ باختصار، في مجالات معينة، عند لحظة معينة، ولعدة معينة (أي، ليس على نحو غير قابل للنقض)، ثمة فاعلون لهم مصلحة في الكلي. وأعتقد أنه يجب دفع للتاريخية إلى آخر مداها، عن طريق نوع من الفك الجذري، لاري ما يمكن إنقاذه حقاً. وإمكانك، بالطبع، أن تبدأ انطلاقاً من العقل الكلي لتكني أعتقد أن من الأفضل طرح العقل الكلي هو نفسه للتساؤل، وأن تقبل بإصرار حقيقة أن العقل هو نتاج تاريخي يكن وجوده واستمراره يتأججاً لمط محدث من الشروط التاريخية، وأن نحدد تاريخياً ما هي تلك الشروط. ثمة تاريخ للعقل، ولا يثنى هذا أن العقل يمكن اختزاله إلى تاريخه، بل إن ثمة شروطاً تاريخية لتظهر أشكال التواصل الاجتماعي التي تتجج إنتاج الصدق. الصدق هو موضوع البرهان في سلسلة من المصراعات في كل مجال. والمجال العلمي، الذي بلغ درجة عالية من الاستقلال الذاتي، يتمتع بالخاصية التالية:

لا تكون أمامك فرصة للفلاح فيه إلا إذا امتثلت لقوانين المجال المحايدة، أي، إذا أقررت بالصدق علمياً بوصفه قيمة واجتبرت المبادئ والمعايير المنهجية التي تعرف العقلانية في اللحظة موضع البحث، في الوقت نفسه الذي تدفع فيه إلى الحركة في المصراعات للتفكير في الأدوات النوعية التي تراكمت خلال المصراعات الأبيق. المجال العلمي هو لعبة عليه فيها أن يسلح نفسه بالعقل للتصبر. ودون أن يتجج أو يتطلب بشراً أرفي supermen يستعملون درافع مختلفة جذرياً عن درافع الناس العاديين، فإن المجال ينتج ويضع، من خلال منطق الخاص، وخارج أي فرضي معياري، أشكالاً خاصة من التواصل، مثل النقاش التفاضلي، والحوار النقدي وما إلى ذلك، تميل في الحقيقة إلى تمييز تراكم وضبط المعركة. والقول بوجود شروط اجتماعية لإنتاج الصدق يعني القول بوجود سياسة للصدق، فعل يمارس باستمرار من أجل الدفاع عن وتخصيص أداء المورالم الاجتماعية التي تنطبق فيها المبادئ العقلية ويظهر فيها الصدق إلى الوجود.

— في التقاليد الألمانية، هناك انشغال بالتيير، بالتأسيس - هذه الحاجة إلى تمييز نقد المرء، مثلاً عند هابرماس؛ فهل هناك نقطة مستقرة، أساس، يهبر كل أفكار، ويكون على كل فرد أن يقر به؟

● يمكن للمرء أن يسأل هذا السؤال مرة واحدة وانتهى الأمر، في البداية، لم يعتبر أنه قد أجيب عنه. أما بالنسبة لي، فأعتقد أنه يجب أن يسأل إمبيرويكاً، تاريخياً. وهذا، بلا شك، مصعب بعض الشيء، لكنه أقل «راديكالية»... إذ إن مباحاة نفسك بالعقل هو وضع شديد الإغراء لأي مفكر. وفي الحقيقة، يجب على المرء أن يخاطر بوضع نفسه كمفكر كلي لكي تكون أمامه فرصة التفكير على نحو أقل خصوصية. وحين أزعج، في كتابي الأخير، أنني أقوم بشيء الهامعة University، التي هي عالم Universe أنا جزء منه والتي هي مصدر لكل مزاعم الكلية Universality، فأنتي أعرض نفسي أكثر من أي وقت مضى لسؤال الأساس، لسؤال مشروعية هذه المحاولة للتشويه. هذا السؤال

- M. Raphael: Proudhon, Marx, Picasso: - ٩
Three Studies in the Sociology of Art, tr.
I. Marcuse (London, 1980).
- F. Fanon, The Wretched of Earth, tr. - ١٠
The worth, C. Farrington (Harmonds
1967).
- P. Bourdieu, le sens pratique (Paris, - ١١
1980); trans. as The Logic of Practice, tr.
R. Nice (Cambridge, 1989).
- E. Panafsky, Gothic Architecture and - ١٢
Scholasticism (New York, 1957).
- E. Panofsky, Meaning in the Visual - ١٣
Arts (Harmonds -- worth, 1970).
- G. Labies and G. Bensussan, Dico- - ١٤
tionnaire Critique du Marxisme (Paris,
1985).
- K. Marx and F. Engels, The German - ١٥
Ideology (Mascow, 1964).
- P. Boudieu, La distinction. Critique so- - ١٦
ciale du jugement (Paris, 1979).
- P. Bourdieu, "Structuralism and The- - ١٧
ory of Sociological Knowledge", Social
Research, 35, no. 4 (Winter 1968) PP.
681 - 706.
- P. Bourdieu, Homo academicus (Paris, - ١٨
1984).
- P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel - ١٩
and J. C. Chamboredon, Un art moyen,
essai sur les usages sociaux de la photo-
graphie (Paris, 1970).
- P. Bourdieu, "Systèmes - ٢٠
d'enseignement et systèmes de Pensée",
trans. as "Systems of Education and Sys-
tems of Thought", International Social
Science Journal, 19, no. 3 (1967), PP.
338 - 58.
- L. Wittenstein, Vermischte Be- - ٢١
merkungen, Trans. as Culture and Value,
tr. P. Winch (Oxford, 1980).

ت: أحمد حسان

استكشافات اللاوعي، ولذا اعتبر لني ساكن
قد رفيت على نحو ملائم بمقتضيات عقدي
المبرم بوصفي «مرطفاً لدى البشرية»، كما
قال هوسرل، إذا استطعت تدعيم أسلحة النقد
الانتكاسي التي لا بد لكل مفكر أن يشهريها
معد نفسه لكي تتاح له أية فرصة لتكون
عقلانياً. أكللي، كما يمكن أن ترى، أمل
دائماً إلى تحويل المشكلات الفلسفية إلى
مشكلات عملية للسياسة العلمية؛ وعلى هذا
النحو فإنني أؤكد التعارض الذي أراه
ماركس، في البيان الشيوعي، بين
المفكرين الفرنسيين الذين يفكرون دائماً على
نحو سياسي وبين المفكرين الألمان الذين
ي طرحون أسئلة أكاديمية، مجردة عن طرق
تحقيق الطبيعة الإنسانية. ■

الهوامش

- (1) J. p. Sartre, Being and Nothingness, tr.
H. E Barnes (New York, 1956)
- (٢) نوبة إلى ماكس فيبر م. م.
- (٣) P. Bourdieu and J. C. Passeron, Les
héritiers, les étudiants et la culture (Par-
is, 1964); trans. as The Inheritors: French
Students and their Relation to culture, tr.
R. Nice (Chicago, 1979).
- ٤: Esprit : مجلة سياسية وأدبية (مسيحية
ونصارية بشكل واسع) تأسست في الثلاثينيات،
وصارت ملبراً لكتابات المقاربة في الحرب
المالمة الثانية.
- ٥: E. Husserl, Ideas: General Introduction
to Phenomenology, tr. W.R.B. Gibson
(London, 1931).
- ٦: جورج دالي Georges Davy، أخصر الباحثين
من مدرسة دوركهايم.
- ٧: I. Kant, Anthropologie du point de vue -
Pragmatique, tr. M. Foucault (Paris,
1964).
- ٨: INSEE المعهد القومي للإحصاء والدراسات
الاقتصادية.

الذي لا يربطه إلى أحد أبداً حين أتحدث
عن القديسين، أو عن فلاحي إقليم بيارن
Bearnais، أو عن المديريين المنداعيين -
يرجع إلى لحظة أن أزع تشبيه محترفي
التشبيه. إنني أحاول طرح سؤال الأساس
على أسس وصية تقريباً: ما هي الصعوبات
الخاصة التي تواجه حين تريد تشبيه
لفضاء بضمك، وما هي الشروط الخاصة
التي يجب أن تتحقق لكي تكون لديك فرصة
لتجاوز هذه الصعوبات؟ واكتشف أن
المصلحة التي يمكن أن تكون لديك لتشبيه
عالم أنت جزء منه هي طموح مطلق، طموح
لاستغلال وجهة نظر مطلقة وغير- نسبية.
وهذا هو الشيء نفسه الذي اعتاد أن يخبره
لنفسه المفكر الذي يذهب لنفسه فكرة مؤسماً -
لذاته. اكتشف أن المرء يصبح سرسولوجياً،
منظراً، حتى تكون له وجهة نظر مطلقة،
theoria نظرية؛ وأن هذا الطموح الملكي،
القدس هو مصدر مائل للخطأ، طالما لم يتم
الاعتراف به، بدرجة أنه للإفلات، ولو قليلاً
ما هو نسبي، فإن على المرء أن يتخلى
بشكل مطلق عن المطالبة بالمعرفة المطلقة؛
أن يزرع تاج الملك - الفيلسوف - واكتشف
أيضاً أنه في مجال ما في لحظة معينة، يكون
مطلق اللعبة بحيث يكون لفاحلين معينين
مصلحة في الكلي. وعلى أن أقول إن ذلك
خفي في حالتي. لكن حقيقة معرفتي
لذلك، معرفة أنني أستمز حولاً شخصية،
مربوطة بمجمل قصة حياتي، في بعثي،
تضلعني فرصة صغيرة لمعرفة حدود رؤيتي.
بإيجاز، فإن مشكلة الأسس لا يمكن إثارتها
على أسس مطلقة؛ إنها مسألة درجة ويمكن
للمرء بدء أدوات للإفلات، جزئياً على
الأقل، من النسبي، وأهم هذه الأدوات هو
التحليل. الذاتي، مفهوماً على أنه معرفة لئس
فقط من وجهة نظر العالم، بل كذلك من
وجهة نظر أدواته للمعرفة في جرائنها
المحددة تاريخياً. كذلك فإن تحليل الجامعة
في بنيتها وفي تاريخها هو أخصب



تواجلت عنها بوجه النص، هذه البنية الأوسع بالضرورة تقود إلى المجتمع، وإلى الثقافة وتخرجنا من عزلة النص وانغلاقه على نفسه.. لكن مع معنى الوقت واتساع التجربة بالممارسة حدث نوع من التأثير بكتابات إدوارد سعيد والمذارس النقدية التي جاءت بعد البنوية. ومن هنا عدت مرة أخرى إلى بداية الدائرة وهي البحث عن الدلالة لكن من منظور أشمل، وفتح بنية النصوص وفي الوقت نفسه يلمح الصراع، وأشكال التعدد، وترويب الحوار الموجودة في هذه النصوص سواء كانت إبداعية أو فكرية أو نقدية.. وإذا وضعنا في الاعتبار أننا من النقاد الذين يلهمون النقد بالمشي الشامل، فمن الطبيعي أن يكون تعاملنا مع ثلاثة أنواع من النصوص: نصوص الإبداع، ونصوص الفكر، ونصوص النقد، وهذا يفسر لماذا أكتب أحياناً عن التنوير ولماذا أكتب أحياناً في الفكر أو نقد النقد، أو النظريات النقدية أو المنهجية، وفي موازاة ما أكتبه متتالاً أعمالاً تطبيقية. ومن ثم فإذا أردت أن تصنعني فصفني في نقد الدلالة أو ما يسمى بالنقد التيمائي وهو النقد الذي يمكن أن يتأثر بهذه المدرسة أو تلك، لكن في إطار حدوده الخاصة، التي تبدأ من الدلالة الأدبية للنص الأدبي ولا تفارقها إلا للدلالة الاجتماعية الأوسع شريطة أن تعود مرة أخرى إلى الدلالة الأدبية للنص.

• ولكن أين مكانة التراث في هذا المنهج؟
• أنا تلميذ جيل.. العملية النقدية عنده أشبه بالمثلث، وسواء أكنت تتحدث عن طه حسين أو محمد مندور أو سهيل القلماوي، ممن تأثرت بهم كل التأثر، فسجدت أن هؤلاء

المتأثرون، يتسع له صدرنا، كما نرجو أن يضيء شيئاً للتأريخ.

التحرير

ف بدأت مشواره النقدي متتمياً للمذهب البنوي، كيف ترى الآن إلى صلاحية أدوات هذا المنهج لملاحقة الأفكار الجديدة والأشكال المصنفة في الإبداع وفي تديبات الواقع من حولنا؟

• أولاً أنا لم أبدأ بنوياً، ومن يرجع إلى كتاباتي الأولى يرى أنها تتدرج فيما يسمى بالنقد التيمائي وهو النقد الذي يضل نفسه بالدلالة في العمل الأول، وإذا كان هذا النوع من النقد يقرأ الأعمال الإبداعية، أو النصوص النقدية فيما يسمى «بقيد النقد»، فإن الجهد الأساسي هو في اكتشاف العلاقات الفكرية للنص، وقرارة هذه العلاقات بما يكشف عن دلالة تزيد هذا النص عمقاً وثراء، سواء كان النص هذا نصاً نقدياً، أو إبداعياً، أو فكرياً، وهذا التركيز على الدلالة سراعاً ما اكتسب عمقاً، وتوسع نتيجة للقراءة والفكرة، وفي هذا المجال أحسبني تأثرت بالبنوية التزايدية التي تنحصب إلى «لوسان جولدسمان»، وليس للبنوية الشكلية التي تنحصب إلى شتراوس، ونتيجة لتأثر بفكرة من الفخرات بالبنوية التزايدية كنت حريصاً على أن أقرأ الأعمال الأدبية والنصوص للنقدية والفكرية على مستويين:

للمستوى الأول هو الذي يكشف عن بنية دلالة لهذه النصوص، والمستوى الثاني هو الذي يرد هذه البنية للدلالة للنص إلى بنية أوسع

لجابر صغفور مكانة مهمة في سياق النقد المصري الحديث، فهو بالتمانه لنقاد الأدب المنتجين للأفكار، وشارك بقوة في الجدل الثقافي الدائر على مستويات متعددة؛ المستوى الأكاديمي، وذلك عبر مجموعة من المؤلفات والترجمات المؤسسة؛ «المرابا المتجاوزة»، «مفهوم الشعر»، «قراءة التراث النقدي»، «النظرية الأدبية المعاصرة»، «عصر البنوية»، وغيرها، ومستوى المثقف صاحب الدور الفاعل في الحياة الثقافية، المهتم بالمقضايا المصرية لمجتمعه وأمه، عبر كتاباته: «هوامش على دفتر التنوير»، «محنة التنوير»، وهي مجموعة من المقالات التطبيقية والتطبيقية في الدوريات والصحف، ملاحقاً بذلك ما يستجد على الساحة من أفكار وإبداعات. والمستوى الثالث؛ مستوى المصنوع عن تخطيط المسار الرسمي للثقافة المصرية، وذلك بحكم عهده أسبياً للمجلس الأعلى للثقافة، الأمر الذي يوقع دوره من سيرتي للأفكار يتعامل بها ومعها، إلى مطلع على هوم المثقف الإنسان وعلى تطلعاته وطموحاته إلى مستقبل أفضل، مصداقاً لقوله في كتابه «قراءة في التراث النقدي»:

«الناقد لا يمكن أن يضيء بعيداً في مناقشة مهمة الأدب إلا إذا كانت لديه مفاهيم أكثر شمولاً، عن مهمة الإنسان..

وفي هذا الحوار، تركز من الحوار على المستوى الثالث من نشاط جابر صغفور، والدور الذي يضطلع به في الثقافة المصرية والملاحظات على هذا الدور، وهو انشغال من

جابر عصفور:

ملاذنا في الوعي النقدي

الغرب، وقد كتبت مجموعة من المقالات ذكرت فيها أننا حين نتحدث عن التنوير، ونحمد عبده ونفرح أنطون بلندر الذي تعبد فيه من التنوير الغربي وليس في الأمر أي شكل من التناقض فالتناقض موجود فقط في عقول من يريدون أن ينقلوا على أنفسهم الأبواب فلا يفتحوا على أحد.

التخطيط والتلفيز

من المفروض أن المجلس الأعلى للثقافة يمثل رأس الثقافة المصرية بينما تمثل أجهزة وزارة الثقافة الجسد الثقافي.. ولكن ما نراه هو العكس.. فهل أصبح المجلس الأعلى للثقافة تاهماً من تابع الوزارة بدلا من أن يلعب دور القائد لها؟

● يبدو أن الناس لاقتهم حمل وطبيعة المجلس الأعلى للثقافة، فلمجلس بحكم القرار الجمهوري بإنشائه والذي صدر عام ١٩٨٠، يقوم بثلاث مهمات.. الأولى منها تنظيمية، على أساس أن المجلس الأعلى للثقافة يضم سواه في هيئته العليا أو في لجانته المتخصصة سلطة مكلفي مصر، ومن ثم فإن المجلس هو عقل مصر الثقافي الذي يتولى عملية التخطيط، ابتداء من صياغة الاستراتيجية الثقافية للدولة وانتهاء بالمقررات المفيدة التي يرى أن الحياة الثقافية لا تنهض إلا بها، هذه هي المهمة الأولى، أما الثانية فهي مهمة تفسيقية وفيها يقوم المجلس بالتنسيق بين قطاعات وأجهزة الوزارة المختلفة وبقية الوزارات فيما يصل بالثان الثقافي، والمهمة الثالثة هي التفتيش لأن المجلس الأعلى للثقافة

أي زمان وأي مكان، ومن هنا علينا أن نميز بين «مودرنيزم» وهي مرتبطة بأوروبا في فترة معينة لكن «المودرنيتي» أو Modernity النزوع العدائي، هناك إذن مذهب الحداثة وهو مذهب أوروبي مرتبط بشروط تاريخية، والنزوع العدائي، وهذا غير مرتبط إلا بشروط إبداعية خاصة.. هذه الشروط يمكن أن تكون موجودة في أي عصر وفي أي مجتمع، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتحدث عن نزوع حدائلي عربي ونتحدث عن نزوع حدائلي أفريقي أو صيني أو هندي، ولا يكون في الأمر شبهة استعارة مفاهيم أو نظريات أو مناهج، وإنما يكون حدائلا عن نزوع للحدود على قوالب جامدة، وعلى العقليات المتجمدة، وعلى التصديق المذهن السليبي، ويطرح السؤال.. ويرى أن السؤال أهم من الإجابة في كثير من الأحيان، ويلج على التجريب والتمامرة بوصفها فعلا لأفق جديد ومتغير ومتوتر.. هذا النزوع للحدائلي يتميز حسب البيئة التي ينمو فيها من حيث هو استجابة لشروط تاريخية، واجتماعية مرتبطة بهذه البيئة، ولهذا من الصعب أن نتحدث عن حداثة واحدة، لأنه في حقيقة الأمر نحن أمام حدائيات، تختلف من مكان إلى مكان حسب الظروف الاجتماعية والتاريخية والسياسي والاقتصادي للامة.. الأمر نفسه - بالنسبة - ما يقال في حداثة يمكن أن يقال في للتنوير التنوير من حيث هو مذهب مرتبط بأوروبا في القرن الثامن عشر، ولكن التنوير من حيث هو نزوع حدائلي يحكم إلى العقل، وينتصر على التقليد، يمكن أن يوجد في أماكن كثيرة، وفي صور مختلفة دون أن يكون تقليدا أو استمارة من

يعرفون تراثهم النقدي جيدا، وتراثهم العربي كله. كما يعرفون التراث النقدي الأوربي بشكل عميق. وفي الوقت نفسه لا يفقدون الصلة المهمة بالأعمال الإبداعية المرجوة، ولهذا حرصت على أن تكون رسالتناي للذكوراء والمجتمعات مرتبطتين بالتراث النقدي، كما حرصت على أن أكون متابعا نشطا وقارئا جيدا، ومترجما للنقد العربي والأوربي، وفي الوقت نفسه أستفيد من هذين الرافدين: رافد التراث العربي، ورافد التراث الغربي في تعميق وإرها ف أدواتي النقدية في التعامل مع النصوص الإبداعية والشعرية المرجوة في الواقع.

● الحداثة مذهب مجلوب من واقع مجتمعي تختلف فيه الظروف عن ظروفنا اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا وفكريا.. فهل يمكن أن تكون هناك حداثة أدبية في مجتمع غير حديث أو محدث؟

● لسوء الحظ، فإن المصطلحات العربية غير منضبطة في التعبير عن الحداثة، إذا قارنا بينها وبين ما هو موجود في الفرنسية أو الإنجليزية أو الألمانية، فهناك فرق ملاحظ بين كلمة «مودرنيزم» Modernism وهي الكلمة التي تدل على نزعة الحداثة، بوصفها مدرسة ترتبط بمرحلة تاريخية، وهناك كلمة Modernity وهي كلمة تدل على نزوع الحداثة من حيث هو نزوع يرتبط بملامح إبداعية خاصة، منها أولوية السؤال، ونسبية المعرفة، والتجريب، والتمامرة، وعدم الزكركن الثابت على مطلقات أو مسلمة جامدة؛ هذه ملامح تشكل نزوعا عاما، يمكن أن يكون في

جابر عصفور



- مسأل من؟ هل يمكن أن تعطونا أمثلة؟

● أنا لا أشعر أنني في موقف الدفاع عن نفسي أو عن المجلس ومن يريد أن يعرف عليه أن يقرأ القائمة التي تضم أسماء الأعضاء في المجلس الأعلى للثقافة ولجانته المختلفة. هناك أكثر من أربعمائة عضو من مختلف الاتجاهات السياسية والفكرية مثل محمود أمين العالم إلى جانب عاطف العراقي، إلى جانب مراد وهبة. وأحمد سويلم وفؤاد زكريا وأحمد عبدالمعطي حجازي بدون تمييز إلا فيما يتصل بمنطقة العمل الثقافي، وعندما نذكر اسماً من الأسماء التي لا توجد في المجلس الأعلى للثقافة وفي بعض لجانها، فهذا لا يعني تجاهله على أساس حزبي أو غير حزبي، وإنما يعني أن المجلس يقوم على التحميل النسبي في تشكيل لجانها المختلفة، وهذا التعامل متغير، فجميع أعضاء اللجان يتغيرون كل عامين، وهذا للتغيير السرا به فتح الباب أمام أسماء وشخصيات جديدة تدخل ضمن نشاطات اللجان المختلفة بالمجلس، بحيث تضمن باستمرار تدفق الدماء والحسوية لتلك اللجان، وندرة فريد أبو حديد، أو مؤثر مستقبل الثقافة في مصر الذي نطمح له مؤخراً بذلك. على ذلك، كانت هناك أسماء بين المشاركين وحسبون على اختيار المشاركين، وهناك أسماء تعصب على الناصريين أو القوميين أو الإسلاميين وهكذا على سبيل المثال: المستشار طارق البشري إلى جانب محمد حلمي النقاوي إلى جانب فاطمة موسى، إلى جانب أحمد كمال زكي إلى جانب إسماعيل عبيد إسماعيل إلى جانب فاروق خورشيد ومحمد عثاني ومحمود فهمي حجازي إلى جانب نعمات أحمد فؤاد.

- لجان المجلس الأعلى للثقافة يسيطر عليها الأكاديميون من أصدقاء جابر عصفور، وزملائه بينما هناك غياب لبعض الرموز الثقافية في الحياة الثقافية المصرية؟

● طبعاً أن يسيطر الأكاديميون على نشاطات اللجان المتخصصة.. لو أخذنا مثلاً لجنة التربية وعلم النفس.. من غير الأكاديميين يمكن أن يكون في هذه اللجنة... لو أخذنا لجنة التاريخ، فمن المؤكد أن يكون الأكاديميين الدور الأساسي فيها، ومع ذلك

كل ذلك بالتنسيق والتنظيم اللذين قام بهما المجلس الأعلى للثقافة بين كل تلك المراكز الثقافية المختلفة وفي الوقت نفسه الذي كان يقوم فيه هو بدوره في تنظيم للندوة العلمية عن "أبو حديد، المحتفى به".

هذا نموذج لعمل المجلس الأعلى للثقافة، وهناك نماذج كثيرة قمنا وسنقوم بها في المجلس، اصطلاحاً بدورنا الثقافي في التبريز بالثقافة المصرية والعربية.

- أعمال المجلس الأعلى للثقافة ونشاطاته المختلفة، يغلب عليها الطابع الحكومي الرسمي بينما الثقافة متعددة مظاهرها ويجب ألا تتجرف إلى مستنقع الحزبية والتحزب...؟

● المجلس الأعلى للثقافة هو بيت للثقتين المصريتين جميعاً بغض النظر عن انتمائاتهن الحزبية أو الفكرية.. ولهذا السبب يا سودي الناضل فإن المجلس الأعلى للثقافة يضم بين أعضائه من ينتمون إلى جميع الأحزاب السياسية الموجودة على الساحة المصرية، وجميع الاتجاهات.

يقدم المنتج الثقافي المنوحي الذي يدفع القطاع الخاص للحفاظ على مستواه، وهذا هو السري أنه من الناحية العملية نرى المجلس هو أغلب أو أكثر أجهزة وزارة الثقافة اتساعاً وشمولاً وتعدد، وندوره الأساسي هذا، في التخطيط والتنفيذ، فإن الذي يرأسه هو الوزير شخصياً.. ويعاون الوزير في أداء هذا الدور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة من خلال التواصل والإدارات المركزية للمحمدة التي تساعد المجلس على أداء دوره الثقافي.. فكل ما ليس بهيئة في وزارة الثقافة هو المجلس الأعلى للثقافة، بمعنى أن العلاقات الثقافية الخارجية، والرقابة، والإدارة المركزية للشعب واللجان الثقافية، والمركز القومي للثقافة الطفل، والمراكز القومية المختلفة، والبيوت الفنية المختلفة، كل ذلك هو المجلس الأعلى للثقافة، ومن هنا فإن القول بسيطرة وزارة الثقافة أو هيمنتها على المجلس الأعلى للثقافة هو قول من لا يعرف للتركيبة الأساسية للمجلس وللوزارة معاً.

- كما قلت أنت فإن المهمة الأولى للمجلس هي التخطيط للشأن والسياسة الثقافية المصرية بينما يأتي التنفيذ ثالثاً أو رابعاً في سلسلة مهامه التي انشأ من أجلها.. ولكننا نرى الآن أن المجلس تنازل عن دوره في التخطيط للوزارة.. بينما اكتفى فقط بمهره التنفيذ.

● أولاً.. وثالثاً أو رابعاً لا تعني التحاقب والتسريب، إنما تعني السجورة الزمنية أو التلازم، لأنه في الوقت نفسه الذي يخطط فيه للثقافة في مصر نراه ينفذ وينسق وينتج أيضاً وأعطيك مثلاً على ذلك، فنحن اليوم افتتحنا الاحتفال بالذكرى الثلاثين لوفاء محمد فريد أبو حديد، وكان دورنا أن ننظم الندوة العلمية التي تقام بهذه المناسبة، ولكن في الوقت نفسه قمنا بالتنسيق بين هيئة الكتاب ودار الكتب والثقافة الجماهيرية والنسب واللجان الثقافية ودار الهلال، فأصدرت دار الكتب مختارات من مقالات محمد فريد أبو حديد يعرفها القارئ لأول مرة، كما أصدرت دراسات لغوية وأدبية، والمجلد الأخير من الثقافة، والثقافة الجماهيرية أصدرت مسرحية "ماكيت"، ولولم شكسبير التي ترجمها أبو حديد، وقصة "خمسرو وشهرين"، وأصدرت دار الهلال "أبنة الملوك" والسيد عمر مكرم.. لقد حدث

فإن فيها من الشخصيات السياسية غير الأكاديمية، وفي لجنة الفلسفة هناك الأكاديميون إلى جانب غيرهم.

— في لجنة القصة والشعر حيث يمثل الإبداع مساحة أكبر مما يقوم به الأكاديميون؟

● الذي يقبل هذا عن لجنة القصة لا يعرف شيئاً، لأن لجنة القصة تضم في عضويتها خمسة عشر عضواً من أبرز كتاب القصة في مصر على الإطلاق، ابتداء من فتحى شامى مروراً بهشام الفيطاني ويوسف القعيد، بالنسبة لا يمتد عدد القاد في لجنة القصة اثنين على الأكثر، وهما رضوى عاشور، والدكتور أمين انصويحي وهما أيضاً من كتاب القصة هذا إذا استمعنا إسهاماتها الأكاديمية والدراسية.

أما لجنة الشعر فإن أغلب أعضائها من الشعراء وليس فيهم من الأكاديميين غير الدكتور قطب والدكتور محمد عبدالمطلب، والدكتور محمود الربيعي. في مقال كل الشعراء الذين يخطرون على باله ابتداء من أحمد عبدالمعطي حجازي وفاروق شوشة. وفاروق جويده وأبو سنة وسويلم ومك عبدالمعز. ومحمد سليمان من الذين يمثلون الشعر المرموق وعبد الرحمن الأبلودي وسيد حجاب من شعراء العامية.

— عمل المجلس الأعلى للثقافة يفتقر عليه الطابع الانتقائي المذهبي في نشاطاته فقد استبعد كثير من أصحاب قصيدة النثر من التمثيل في مهرجان الشعر الأخير كما استبعد عفيفي مطر وهو شاعر كبير بينما دعا عدداً من الصغار؟!

● هذا باطل وتكليس وتزوير، لأن مهرجان الشعر الأخير الذي أقامه المجلس هوجم أكثر من سبب، وأهم الأسباب التي هوجم من أجلها أنه امتد بشعراء قصيدة النثر؛ إيمان من سأل مثل قصيدة نثر وقاطعة لنذيل، ومحمد صالح وسيف الرحبي وأحمد ناصر ولينا الطيبي. لقد كان هناك أكثر من خمسة عشر شاعراً يمثلون قصيدة النثر.

أما بالنسبة لعفيفي مطر، فإن من يقول إنه لم يدع لمهرجان الشعر فهو كاذب، لقد دعى إلى هذا المهرجان، وأنت شخصياً رأيته

في مؤتمر مستقبل الثقافة العربية، وهو حتى هذه اللحظة عضو في لجنة الشعر بالمجلس، ويحضى إلى كل مؤتمرات المجلس الأعلى، أما أنه يحضر أو لا يحضر فهذا شأنه هو وليس علينا أن نكفكه الناس ونلقى بهم في في نفركنا ومهرجاناتنا أو نسرقتهم بالمعنى لبحسناً إيتا؟!

— نشاطات المجلس يفتقر عليها الطابع الدعائي .. وطاق المهرجانات، بما لا يتناسب مع وقار الثقافة والمثقفين الذين يمثلهم؟!

● من يقول هذا لا يعرف أنشطة المجلس، ويحدث أنه لا يحصل في مصر لأن المجلس الأعلى للثقافة يقوم بأنشطة متعددة جداً، فالمجلس يقوم بتنظيم العلاقات الثقافية بينا وبين الدول الأخرى، والشعور القومي للترجمة. وقد أصدرنا حتى الآن أكثر من عشرين كتاباً من أهم الكتب وأطرها ضمن هذا المشروع الضخم والطرح، هذا أيضاً من نشاطات المجلس الأعلى للثقافة إلى جانب بحث المكتبة العربية وإصدار مجموعة من الكتب الأساسية فيها، بالإضافة إلى إحياء ذكرى مفكرينا الكبار وطبع أعمالهم الشهيرة، كما رأيت في محمد حسين هيكل وفريد أبو حديد، وفي مجال المؤتمرات يفتخر المجلس بأن أضاف مصر إلى موقعها الذي تستحقه بعد غياب طويل من المشاركة في الحياة الثقافية العربية بسبب الظروف السياسية التي نطعمها جميعاً فاعتدت مصر قبلة للمثقفين العرب يأتون إليها من كل مكان اعترافاً لها بمكان الصدارة والمركز، ويتنافس المثقفون العرب للمسج إليها والمشاركة في ندواتها ومؤتمراتها لأنهم يجدون فيها من الحرية ما لا يجدونه في أية عاصمة عربية أخرى، هذا من عمل المجلس الأعلى للثقافة، ومشروع التفرغ والانتقال به من مجرد لجنة بمائة جنيه في الشهر لأكثر الأدباء إلى لجنة تتسرح بين الستمائة والألف وخمسمائة جنيه في الشهر. لكي يحيا الكتاب والأدب حياة كريمة ويمكن من الإبداع دين مشغوط وعنت، هذا أيضاً من عمل المجلس الأعلى للثقافة.

— وماذا عن الخلاف مع وزارة المالية حول منح التفرغ للأدباء؟

● وزارة المالية لا تريد أن تعترف بمنح التفرغ وأهميتها، ولكن من حسن الحظ فإن

صندوق التنمية الثقافية يدعم منح التفرغ بكل ما يستطيع وأمل في المزيد من الجهات الأخرى.

المنح والمنع

— دعنا نتوقف هنا ونقول إنكم تعطون منح التفرغ لمن لا يستحق وتجبرونها ممن يستحق مثل عفيفي مطر وسعد الفراوى وسليمان أفاض وآخرين.

● ما دمت قد ذكرت عفيفي مطر، فقد منح منحة التفرغ لمدة عامين قبل ذلك ورغم ذلك لقد طلبنا منه أن يمهلاً مدة قصيدة ريشما تكتمل الميزانية، ولم ترفض منحة التفرغ له. رغم ما قيل من أن لديه أملاكاً تموله في وضع مادي ومالي لا يستحق منه منحة من الدولة للتفرغ.

— هل تصفقتكم من هذه الأملاك والإشاعات؟

● لينا جهاز تحقيق، وليست مهمتها القيام بالتحري، ولكن لديها أدبيات فلا يقل أن أصلي كاتباً منحة تفرغ مرتين بينما هناك كاتب يستحقها ولم يحصل عليها من قبل، وإذا قرأت أسماء الذين يحصلون على منحة التفرغ إن تجد من بينهم اسماً واحداً يمكن أن تتهمه بأنه إسماع أو مرالي للكرامة، فهناك الكاتب محمد عودة والدكتور سيد القمني، وأحمد صهيبي منصور، وسليو بكر ويوسف أبو رية وغيرهم كثيرين فحين لا تقدم منحة التفرغ رغبة للاستعانة أو مكافأة عن تأييد سياسي أو غيره، وهذه الأملاك التي ذكرتها خير دليل على ذلك.

— المجلس الأعلى للثقافة غائب عن الخلافات على صعيد الفكر والثقافة .. قضية نصر أبو زيد مثلاً، ثم الاتهامات الموجهة لـ حسن حنفي ومعرفة (الزنازة) وشرف، إلى آخر الخلافات والقضايا الثقافية التي يمكن أن يقوم فيها المجلس بدوره محكم بين الأطراف.

● فيما تحصل بقضية نصر أبو زيد، فإن للمجلس الأعلى للثقافة أسدرباً مشهوراً جداً. وقد هوجم المجلس من أكثر من شخص بسبب ما جاء في هذا البيان، ولا توجد مناسبة أو فرصة إلا وادعوا فيها حرية الرأي بلا أدنى تردد. أما فيما يخص ما تمسح

بالمعركة بين صاحبى «شرف» و«الزقزاق»، فإنه من رأى لم تكن هناك معركة، أو أى أسباب ومبررات لتقياما. وإنما كل ما كان أن هناك بعض الجهلاء الذين لم يصبروا حتى يترعوا الرواية فاتهموها ظلماً وبهتاناً، وحينما نظرت الرواية خربت الأسمة كلها التى تناولت على الرواية وكاتبها لأنه اتضح للجميع أن صنع الله لإبراهيم ذكر اسم كاتب رواية «شرف» ضمن الأسماء الأخرى التى استعان بها.. فقد كان صنع الله أسبناً مع نفسه ومع الآخرين ولم يكن يحسب كل هذه الضجة المفضلة التى تدخل فى باب المفاجأة أكثر من دخولها فى باب المصالح.. فهو حديث حائد يدم عن منافسة شخصية رخصية، لا أكثر ولا أقل.

— لماذا لم تكل ذلك فى حينه؟

● هل نسيت أننى ناقد؟ إذا قرأت جريدة «الحياة» للتدنية سجدت لى كتبت مجموعة من المقالات عن روائى شرف و«الزقزاق».

أما إذا جلنا للتدور حسن حنى، فإن رأى أنه لا توجد معركة حول حسن حنى أو معه.. لماذا؟ لأن هناك شخصاً احدى المعرفة. وأضحى أنه يلهم فى علم الكلام، وروى حسن حنى بمجموعة من الإلهامات، إن دلت على شىء، فإننا ندل على أن هذا الشخص لم يقرأ كتب حسن حنى، وإذا قرأها فإنه لم يفهمها. وهذا الرجل الذى يعمل فى إحدى كليات الأزهر نسب نفسه إلى اسمى بجهة علماء الأزهر، وقد أعلن رئيس جبهة علماء الأزهر، أنه لا يمثل رأى الجبهة، وأن هذا الرجل يمثل رأى الشخص وأنا شخصياً لى فى مثل هؤلاء الناس أن الرد عليهم يرغمهم إلى مستوى العلم والطعام، ولكن هؤلاء أقرب إلى الجهال الذين يفتشون فيما لا يطمون، والجدير بكلماتهم وجامعاتهم، أن تعاقبهم وتعلمهم إلى مجلس تأديب، لأنهم يبهنون المؤسسة العلمية العربية التى هى الأزهر الشريف، وبالنسبة ليرجى فى قوانين الجامعات المصرية ما يقع عضو هيئة التدريس من التزجرع فى عمل أى رجل يمثل بالشرف والأمانة، وفى رأى أن التهام مفكر إسلامى مثل حسن حنى بالكفر والإلحاد، فيه إهلال بالشرف والأمانة كاستاذ جامعى. خصوصاً مع حسن حنى الذى يحسب على التيار الإسلامى، وهذا يذكرنى بمن كفروا بالإمام الغزالى.

— عملك فى الصحافة هل جاء على حساب كونك ناقدًا رصينًا؟ وهل يتناقض عملك فى الصحافة العربية مع عملك كمسؤول كبير مثل مؤسسة حكومية ثقافية كبيرة؟

● هذا ليس صحيحاً.. فلنأخذ ليزال موجوداً، وليس المهم أن يكتب الناقد فى صحيفة أو مجلة ولكن المهم ماذا يكتب، فإذا اتهمنى قارئ بأننى أكتب بطريقة صحفية سهلة، فأماز وسهلاً يمكن أن نناقش فى ذلك، ولكن أن اتهم بأنى أكتب فى الصحافة أو «العربى» فهذا مجرد لغو، فعميد الأدب العربى طه حسين كان يكتب فى الأهرام. وفى جريدة «السياسة» اليومية والأسبوعية، وكتاب حديث الأربعمائة نفسه، يحمل العنوان نفسه الذى كان يكتب به طه حسين مقالته الأسبوعية فى جريدة «السياسة».. فالناقد القصير لا تكتفى من قيمة الناقد، وما يتكلم من قيمة الناقد فقط هو ما يقوله. عندما فى مقالته، فإذا وجد من يقول إن مقالتي فى الحياة أقل من المستوى المطلوب فأماز وسهلاً به فى حوار ونقاش حول رأيه أما غير ذلك فلا مجال للحوار أو المناقشة. وبالنسبة فإن الشكرى تأتبنى دائماً من أن المقالات التى أكتبها فى الحياة نسمة جدا وصعبة بما لا يتناسب مع قارئ صحيفة يومية.. وهذه الشكرى لا أسمعها إلا فى مصر، ومن بعض أشباه المثقفين رئيس من المثقفين الحقيقيين، وكشائرى الأسبوعية فى جريدة الحياة والشكرى فى مجلة العربى إنما أقصد بها الحفاظ على روح الناقد وتواصله الدائم مع مصطلحات الحياة الثقافية المصرية والعربية، وإذا سألتنى لماذا «الحياة» ولماذا «العربى» أقول لك لسبب بالغ البساطة لأن جريدة «الحياة» وهى جريدة عربية كبيرة لى أكبر للجراند العربية فيما يتعلق بالثقافة العربية، هى التى أعت على فى طلب للكتابة. وأنا أشعر حياتهم بقدر من الولاء لهذا، وبعد ذلك جامعى عرض بالكتابة به من الشرق الأوسط لكى اعتذرت لأصدقائى فيها بسبب تنق الرقت وكثرة مشاغلى، ويطلب للحياة سبق الطلب، وما تقطع الحياة بمآلاتى لم أر مثله فى جريدة مصرية. ولأسف لا توجد جريدة مصرية تستطيع أن تقف على المستوى نفسه الذى تقف فيه جريدة الحياة ثقافياً، فهى تعتبر جريدة المثقبة المثقفة العربية على مستوى العالم كله، وحينما أذهب إلى نيجيريا

أو نيويورك أو أوروبا أجد من يناقشنى حول كتاباتى فى الحياة، التى لها حضورها فى مختلف البلدان والعواصم العالمية.. وأنا شخصياً سعيد بأننى أكتب فيها، ولا أدع سراً حين أقول إننى أرضى ما عدا ذلك بسبب ظروفى المالية والصحية.

— مشاركتك الفعالة فى بعض اللجان الثقافية العربية ألا تلقى ظلال حول حيادك الذى يجب أن تمتنع به كمسؤول كبير فى الثقافة المصرية؟

● لقد كنت فى فترة من الفترات مستشاراً للشعر فى مؤسسة «سعاد الصباح» للشعر، وبمجرد دخولى المجلس الأعلى للثقافة كأمين عام، اختلعت عن هذا الدور، وقد قدراً هذا.. وقد عرض على أن أكون عضواً فى مجلس أمناء مؤسسة البابطين، فطلعت فيها فترة حتى وجدت أن هذا العمل يتعارض مع عملى فى المجلس، ولا يتوجب لى التوفيق الكافى للقيام بدورى الأساسى فى المجلس فقدمت باستقالتى، وأنا من الناحية الرسمية والمالية لست عضواً فى أية لجنة أو إدارة أية مؤسسة عربية أو غير عربية، بما يتعارض مع عملى بالمجلس، بل رفضت ترشيح نفسى لرئاسة اتحاد الكتاب بعد أن كثر إلحاح الأسفقاء والزلازل على للقيام بذلك، وما أكثر الإغاثات التى أطلقت فى هذا الشأن ولكنى رفضت خوفاً من أن يتعارض عملى ومكانى فى الاتحاد مع موقعى فى المجلس، ولكنى أتذكر أن زملائى الفرصة لكى يكونوا موجودين فى الاتحاد، وقيمت بمساعدتهم أثناء الانتخابات وأحمد الله أنهم نجحوا.

— أنت إذن تعلم أنك كنت تناصر فريقاً بعينه فى انتخابات اتحاد الكتاب

● أنا لا أنكر أن قلبى وجهدى ووقى كان مع كل الرموز المستكبرة التى دخلت مجلس إدارة اتحاد الكتاب، لأنه شرف للمجلس أن ينجح بهاء طاهر وجمال الغيطانى ومحمود عبد الرحمن وأن يصبح سعد الدين وهبة رئيساً للاتحاد ولهاروق خورشيد نائباً للرئيس، هذا شرف للاتحاد وعودة به لى لسان للصحيح الذى مثل عنه طويلاً.

— لجنة الجوائز بالمجلس الذى ترأسه تعطى الجوائز لمن لا يستحق بينما تعجبها عن يستحق فهل يمكن أن ألا يحصل عبدالرحمن بدوى ومحمود أمين

المال حتى الآن على جائزة الدولة التقديرية؟ بينما فاز بها مدح الليثي وآخرون ممن لا يستحقون؟!

● أولاً نحن - المجلس الأعلى للثقافة - علائقة لنا بجائزة الدولة التقديرية.. نحن فقط جهاز استقبال وإرسال.. ذلك القانون الذي أقره مجلس الشعب لاختراع منح جوائز الدولة - والذي يوكل مهمة الترشيح للجوائز إلى الجامعات والمؤسسات البحثية والثقافية المتخصصة، والجمعيات العلمية المتخصصة، كل هؤلاء يرسلون لنا ترشيحاتهم كل عام وظرفيتنا نحن هي مجرد التأكد من أن هذه الترشيحات قانونية، بمعنى ألا نقبل ترشيح أحد لنيل جائزة الدولة في الأدب وهو طبيب - مثلاً - كما فعلت جامعة عين شمس مثلاً لمدة سنتين متوالتين حين رشحت يوليان ليهوب رزقي في الأدب بينما هو مزارع، فكان علينا أن نرفض ذلك لعدم انطباقه على القانون إلى أن تم ترشيحه لنيل جائزة للتاريخ ففاز بها، فنهيننا إذن تبدأ بالبحث في قانونية الترشيح، ثم نعرض الترشيح على التصويت بالمجلس الأعلى للثقافة الذي يتكون من كبار المثقفين في مصر والذين يتم تعيينهم بقرار من مجلس الوزراء، والذي يحصل على أعلى الأصوات هو الذي يحصل على الجائزة.. وهناك أسماء عظيمة تتشرف بالجائزة بمسؤولهم عليها، مثل عبدالرحمن بدوي ومحمود أمين العالم وغيرهما، ولكن المشكلة أن هذه الأسماء لم ترشح من جهات علمية أو بحثية، كما ينص القانون، ومن ناحية لا نستطيع أن نلحق - مجرد تلويح - لجنة من هذه الجهات بترشيح أحد الأسماء التي تستحق الجائزة فعلاً. فنحن مجرد قاضٍ معايد ولا يمكننا التدخل في الترشيح للجوائز، فليس ذنبنا - إذن - أن كثراً من الأسماء التي تستحق جوائز الدولة التقديرية، لم تحصل عليها، ومع ذلك فقد فاز بجائزة الدولة التقديرية في السنوات الأخيرة من مسحتها فعلاً. وإذا كان قد فاز بها بعض من لا يستحق. كما تقول أنت عن مدح الليثي أو غيره، فالقول يقع على الجهات التي رشحته وليس علينا نحن، أما عن الدكتور عبدالرحمن بدوي فبمكنا كمصحفي وكاتب أنت وغيرك من الكتاب والصحافيين أن تطالبوا جامعة عين شمس - وهي للجامعة التي كان يدرس فيها مادة الفلسفة - أن تقوم

بترشيحه ونحن يصلنا هذا الترشيح فلا اعتد أن أحداً من أعضاء المجلس سيمانع في منح الجائزة له فهو قيمة علمية كبيرة ويشرف الجائزة.. ولكن الذين فازوا بها - لا يقول بها عبد الرحمن بدوي.

أما عن جائزة الدولة التشجيعية، فهناك لجنة تشكل كل عام بقرار من وزير الثقافة، تضم عدداً من أعضاء اللجان المختلفة بالمجلس الأعلى للثقافة، وهذه اللجنة تسمى لجنة الجائزة، تتلقى ترشيحات من اللجان المختلفة بالمجلس وتقوم بفحصها ومنح الجائزة لمن تراه مستحقاً لها، فإذا فاز بالجائزة واحد لا يستحقها فما ذنب المجلس الأعلى في ذلك، الذنب هنا يقع على اللجنة التي رشحته. فإذا كان شاعرًا فالقول يقع على لجنة الشعر، وإذا كان قصاصاً فالقول يقع على لجنة القصة وهكذا، أما عن المجلس وأمانته فلا لوم عليهم في ذلك، لأنني لا أتدخل في ترشيحات اللجان أو في قراراتها، وعلى اللجان وأعضائها أن يتحملوا مسؤولية اختياراتهم أمام الرأي العام.

- ما مدى مسؤوليتك عن اختيار أعضاء اللجان بالمجلس؟

● نحن لا نختار سوى مقرري اللجان فقط أما الأعضاء فلنأخذ نحن الذين نختارهم. وحتى مقرري اللجان نحن لا نختارهم تقريباً ولكنهم يقرضون أنفسهم علينا بتميزهم.. فهل يخطر على باله شخص أكثر تميزاً؟ وهل عبدالقادر اللطيف لرأس لجنة الشعر؟ وهل يخطر على باله اسم أكثر تميزاً في القصة من فتحي غانم لرأس لجنة القصة؟ أما بقية أعضاء اللجان فيرشحهم لنا مقرر اللجنة وما علينا إلا أن نقره على ترشيحاته، ويصدر قرار وزيرى بتشكيل اللجان، وبالنسبة للجان مستقلة تماماً عن أمانة المجلس. وعلى سبيل المثال: قررت لجنة الشعر منح جائزة الدولة التشجيعية في إحدى السنوات لمحمد فريد أبوسعدة. وقد رفضت ذلك ككناقد متخصص - ومع ذلك لم أتدخل في قرار اللجنة، وما كان لي أن أتدخل ومنح أبوسعدة جائزة الدولة التشجيعية عن أحد ديوانيه، ورغم ذلك لا أمك - كأمين عام للمجلس - إلا أن أحترم قرار اللجنة.. أما ككناقد فلي رأيي المختلف؛ وهذا مجرد مثل واحد من اختلافاتى الكثيرة مع لجان المجلس ومع ذلك لا أمك إلا أن أحترم قرارها واستقلاليتها في اتخاذ مثل هذا

القرار وبمكنا أن تسأل في ذلك رؤساء اللجان وأعضاها.

- هل يعطل المجلس الأعلى للثقافة إصدار قانون جديد لاتحاد الكتاب أحواله عليه مجلس الشعب لدراسة بعض التعديلات عليه، خاصة تلك التي تتعلق بإطلاق يد وزارة الثقافة ووزيرها في التدخل في المجلس الأعلى وفق حله؟

● أولاً : قانون اتحاد الكتاب العالي لا يطلق يد وزير الثقافة في اتحاد الكتاب، وكل ما حدث أن اتحاد الكتاب الذي كان برئاسة ثروت أباظة تقدم بطلب لإصلاح بعض التعديلات على قانون اتحاد الكتاب، فطلبت لجنة الثقافة بمجلس الشعب تلك التعديلات لمراجعتها مع وزارة الثقافة، وهذا أمر طبيعي، وقد رجعت هذه التعديلات بالفعل مع وزير الثقافة ومستشاره القانوني، وقد حضرت كأمين عام للمجلس الأعلى للثقافة مناقشة تلك التعديلات مع وزير الثقافة، واتفقنا منها منذ زمن، ولكن الأستاذ سعد الدين وهبة الرئيس الجديد لاتحاد الكتاب طلب مناقشة هذه التعديلات مجدداً مع وزير الثقافة، وقد تم ذلك له بالفعل، وتبادل وزير الثقافة مع سعد الدين وهبة وتوافقا على حله تلك التعديلات ولا دخل لنا كمجلس بهذا الأمر من قريب أو بعيد، وأقول لك شيئاً أو خبيراً جديداً فإني من بين الأسرى التي ستحضر على المجلس الأعلى للثقافة لإقرارها، أن يصبح من حق اتحاد الكتاب الترشيح لنيل جائزة الدولة التقديرية مع الجهات الأخرى التي يحق لها قانوناً هذا الترشيح، وهذا لا يكن موجوداً من قبل.

- وماذا عن القيمة المالية للجائزة وهي قيمة متدنية جداً بالمقاييس للجوائز التي تمنحها بعض المؤسسات الثقافية الأهلية في عديد من الدول العربية.

● لقد أعدنا منذ ثلاث سنوات مشروع قانون توليت إصداره أنا مع بعض القضاة القانونيين، ومع وزارة التعليم العالي، وبقت مراجعته بمجلس الدولة.. والشغور أن هذا القانون موجود الآن في مجلس الوزراء لتقديمه إلى مجلس الشعب لإقراره.. وهو يقضى برفع قيمة الجائزة من خمسة آلاف

جنبه إلى خمسة وعشرين ألفاً.. على أن تكون هناك جائزة وسطى بين التشجيعية والتقديرية وتسمى بجائزة التميز، وقيمتها خمسة عشر ألف جنيه. ولا تمنح لمن تجاوز الأربعين عاماً، وقد انتهت مسيرتنا عدد تقديم مشروع هذا القانون المكرمة وأصبح الدور الآن على الحكومة لتكديسه لمجلس الشعب لإقراره.

وماذا عن قانون حماية المؤلفين ويدر المجلس في الحفاظ على حقوق المؤلفين في مواجهة جشع الناشرين وتلاعهم؟

● عندما بالجلس جهازان: جهاز اسمه إدارة حقوق المؤلف وعدنا المكتب الحاكم لحماية المؤلف، وهو المكتب الذي يرأسه الدكتور أحمد خليفة، الوزير الأسبق، وهناك مجموعة من الأنشطة لهذا المكتب، أولها: التعاون مع جميع الهيئات والمؤسسات والمنظمات الدولية الخاصة بحقوق الملكية الفكرية، واتفاقيات الجهات وما أشبه، وثانيها: الاتصال بجميع الهيئات والمنظمات الحكومية وغير الحكومية بمصر ذات العلاقة بحماية حق المؤلف وثالثها: الإعداد بالتعريف والتثقيف والتعليم للأنشطة وإقوانين الجديدة للملحة والعالمية الخاصة بحقوق المؤلف.

ولكن كل ذلك لم يحم الكتاب والمؤلفين من الوقوع في براثن بعض الناشرين المشين.. فمن يحمي هؤلاء الكتاب ويضمن لهم حقوقهم؟

● العلاقة بين الناشر والمؤلف ينظمها القانون العادي.. وفقاً للمقد لبرم بولهما، والمقد شريعة المتعاقدين، كما يقول رجال القانون.

المجلس الأعلى للثقافة يهتم بتكريم الأسماء مثل أبي حيان التوحيدي ومحمد فريد أبو حديد وحسين هويل وغيرهم.. بينما الأحياء مثل العلامة الكبير محمود شاكر لا أحد بالمجلس يسان عنه.. فما ردكم على ذلك؟

● نحن نتمسك في أنشطتنا على ثلاثة مستويات، الأولى: تكريم الرواد مثل التوحيدي وأبو حديد وهكيل وغيرهم؛ الثاني: مراجعة مشكلات الحاضر وإيراز رواده، كأن نناقش مشكلات السلف والشراف والإرهاب أو قوانين الهات الجديدة خاصة المتعلق منها بحقوق التأليف والفكر، وحث

ومناقشة مشكلات الكتاب والنشر.. إلخ.. كما أننا نحى إلى جانب ذلك بتاريخ الأحياء.

مثل من؟

● سأقول لك.. أما المستوى الثالث من اهتماماتنا، فيتمثل باستشراف المستقبل مثل مؤتمر مستقبل الثقافة العربية الذي انتهينا منه منذ أيام، أما عن تكريم الأحياء فقد كررنا أكثر من خمسين شخصية حتى الآن.. على سبيل المثال: كرمنا كل رواد علم النفس الأحياء مثل الدكتور سمية فهمي وغيرها، وفي علم الاجتماع مثلاً الدكتور حكمت أبو زيد، وفي النقد الأدبي كرمنا كثيرين كان آخرهم الدكتور علي الراعي.. هناك أكثر من خمسين شخصية تم تكريمهم من قبل المجلس.

ما هي مقار هذا التكريم؟

● إننا نطلب من المتخصصين والمهتمين إلقاء الضوء وتقديم الأبحاث والدراسات عن فكر وجهد الشخصية المكرمة، وعمل بعض الندوات، ومنحه درع المجلس في مذاخ احتفالي، وهناك بالنداسية بعض الشخصيات التي رفعت التكريم وأبرز مثليون في هذا الخصوص: محمود أمين العالم ومحمود شاكر، وقد قدرنا أن نقيم سميوار باسم العالم تكريماً له. ولكن هو الذي اعتذر بالماح وبشدة، كذلك فقد قررنا إقامة احتفالية كبيرة للأستاذ محمود شاكر يدعى إليها من يعرف قدره وإسهاماته في مجال الأدب والثقافة العربية على مستوى البلدان العربية كلها. ولكن الأخاذ محمود شاكر هو الذي رفض ذلك.

كما قلت لك نحن مهتمون بمستويات مختلفة في نشاطاتنا، أولها: إنباشي الفكرية التوسمية بإلقاء الضوء على الرواد؛ ثانيها: مواجهة مشكلات الحاضر وتكريم رواده، وثالثها: الأفق المستقبلي بعمل الندوات والمؤتمرات والدراسات التي تبحث في مشكلات المستقبل وكيفية الاستعداد لها، ونحن نعمل في المستويات الثلاثة بنفس الروح وفي نفس الوقت.

التطوير والمستقبل

هل تلقى عند مرحلة وكان التطوير إنشهي عند هيكول وطه حسين وعبدالرازق وقاسم أمين وغيرهم، أو

كأن التطوير في العصر الحاضر يجب أن يكر ما قام به هؤلاء.. فكيف تطوير الحاضر والمستقبل بالعودة إلى الماضي؟

● في رأي أن التطوير حركة مستمرة، يبدأ من الطهاوي ولا ينتهي إلى الآن، فمزال التطوير مستمراً، وبالقدر الذي نسب فيه رفاعة رافع الطهاوي إلى حركة التطوير بوصفه البداية، يمكن أن نسب نصر حامد أبو زيد إلى حركة التطوير باعتباره أحدث حلقة فيها، فحركة التطوير مستمرة.. نحن في المجلس الأعلى للثقافة لا نتوقف عند مرحلة معينة، فحن نحتفل بمحمد فريد أبو حديد وهو لا ينتمي إلى القرن التاسع عشر، لقد مات أبو حديد عام ١٩٦٥، فهو وإن من المعاصرين، كما أننا نحتفل بالدكتور علي الراعي. وبمستقبل الثقافة العربية.. أليس ذلك من التطوير وفي إطاره؟

التطوير إذن حركة مستمرة لا تتوقف على الإخلاق، لأن مفهومنا للتطوير ملتح، فهو يقوم بالاقتصاد على حركة العقل، وتأكيد عناصر الابتداع، وجعلها الأساس في المستويات الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وهذا ما يجعل حركة التطوير مستمرة ولا تتوقف عند مرحلة معينة أو أشخاص معينين، كما يجعلها قابلة للتأخر، الذي يقول لك إن التطوير هذا متقلب عن حركة التطوير الأوروبية في القرن الثامن عشر، فهو لا يعرف شيئاً عن الموضوع الذي يتحدث فيه، لأن التطوير حتى وإن كان مرتبطاً ببعض العلاقات والروابط الأوروبية، إلا أن له جذوراً إسلامية وعربية واضحة وضوح الشمس، في الفلسفة والمفكرات الإسلامية. فليس كأمين للمجلس أو كعائد ومثقف أئ في فهمي لحركة التطوير عند مرحلة معينة. فالتطوير هو ممارسة العقل لقدراته في النقد والتلق والابتكار والتجديد وهذا ما نجده لدى كثيرين منا وفي مختلف الصور والبيئات والشروف.

الثورة والتطوير

إذا كان هذا هو مفهومك للتطوير فلماذا تنتهم ثورة يوليو بأنها «أصولية عسكرية» لا تختلف في شيء عن الأصولية الدينية متجاهلاً دورها للتطوير الواضح خاصة في مجال

التشكاف والتعليم وتكريم الأدباء والفنانين في «عبد العلم» وبغيره من مظاهر التكريم التي كان يحرص عهد الناصر شخصياً على حضورها؟

● أنا ياسيدي ابن من أبناء ثورة يوليو.. وأعتقد أنني ناصري بأكثر من معنى.. ودعي أُمِّي لك هنا قصة طريفة وهامة.. لقد خرجت في قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٥ حصلت على تقدير امتياز مع مرتبة الشرف والأول على جميع أقسام اللغة العربية في جميع الجامعات المصرية، وبسبب الليبرالية لم أكتب بالصل معيدا بالكلفة كما كان مقدراً لي، وكما جرت العادة على تعيين الأول معيدا بالتميز، فأخذت أبحث عن وظيفة، ولكن من كان ينظر إلى أوراقتي ويحدثني حاصلها على تقدير امتياز يرفض تعييني خوفاً من أن أكون مثقياً للشوريين أو الإخوان المسلمين، فلا يحق أن أكون حاصلها على امتياز ولا أمين بالجامعة إلا لهذا السبب وحده، حتى قرأت إعلاناً عن وظيفة مدرس بوزارة التربية والتعليم فسقطت بأوراقتي وكان ترتيبني الخامس على حوالي ألف مستخدم، وكانت إعادة في تلك الأيام أن يمين المشرة الأبطال بالعاصمة، «القاهرة»، فخرجت لأني سأتمكن بذلك من مواصلة دراساتي العليا إلى جانب عملي مدرساً بوزارة التعليم.. ولمسه حتى قرر وزير التعليم وقتها وكان اسمه سيد يوسف.. عدل عهد الناصر.. ألا يمين أحد بالقاهرة، فنقلوني إلى أقرب مكان منها وكان للفيوم.. وأمه حتى أيضاً أن كبير مفتشي اللغة العربية في الفيوم كان خريج دار العلوم؛ فتمحيز لفرجي دار العلوم وعيدني بمدينة الفيوم أما خريج كلية الآداب وأنا منهم.. فقرر تعيينهم في قرى المحافظة بعيداً عن المدينة!!

لكن أن تخفي كمية الإحباط التي أصبت بها وأنا الأول على كل خروجي للجامعات المصرية في اللغة العربية، وفي هذا المناخ المحبط، كنت أستمع ذات يوم لخطاب من عبد الناصر كان يتحدث فيه عن العذلة ومعارضة الظلم.. إلى أفر ما كان يردد في خطباته.. فوجدت نفسي أكتب له رسالة على ورقة قطعها من كراسة التخصير المدرسي، قلت له فيها أين العدل والعذلة التي

تحدث عنها فأنا لا أجد شيئا من ذلك؟.. وسردت له قصتي، وأرسلت الرسالة من فيوم.. ونصت أمرها شاملاً. ومرت الأيام وفوجئت بطلب حضوري إلى القاهرة فوراً، وتوجهت إلى الجامعة لأجد نص رسالتي في يد رئيس الجامعة وعليها تأشير من عهد الناصر تقول «يعين فوراً.. والتحقق في الأمر»!!

عد لإطلاعي على هذه التأشير بكتي فراحاً أقدم تمثيلتي في اليوم نفسه. وكان ذلك.. تقريباً.. بقرار من عهد الناصر الذي أراح عني الظلم الذي وقع علي من الآخرين، ولا يزال نص الرسالة مروجياً في ملفي بكلية الآداب، مع قرار آخر يفعل من الكلفة بتوقيع من الرئيس السادات بجهة معاداة كامب ديفيد والمض على الفتنة وتهديد السلام الاجتماعي!! فقلت مرطفاً بالهبة العامة للأمن والسلامات!! وقد ظلت أشغل هذه الوظيفة حتى تلقيت دعوة للعمل أستاذاً زائراً بجامعة اسكولم بالسويد فذهبت إلى هناك.

ففيما يتعلق بعهد الناصر.. أنا ناصري وأنتي إلى فترتي، وأعتبر نفسي واحداً من أبنائها، ولكن أنا.. كما في القند الأدبي.. أؤمن بفكرة الرعي اللقي، وروعة الأفياء فلما موضع المسألة وأن الإبداع الحقيقي أن تمنع الأفكار والمسلمات موضع المسألة، فلما أضع ثورة يوليو والناصرية موضع المسألة.. وحين تمنع ثورة يوليو موضع المسألة غصت تنكهي متى إلى أن التكوين المصري تحول من خلال الممارسة وبواسطة للتسلط الذي أخذ يتصاعد مع غياب الديمقراطية إلى نوع من الأسورية العسكرية التي هي الوجه الآخر من الأسورية الدينية، وقذيل على ذلك أن كل شيء كان يهبط من فوق إلى تحت وليس العكس، ويقدر المحبث عن الجماهير لم تكن إرادة الجماهير هي التي تصعد في نوع من الحوار للخلق للتحويل إلى قرار قيادي.. وإنما كانت المسائل تأتي من فوق إلى أسفل، وبسبب غياب الديمقراطية.. وهي الخطأ الأساسي لثورة يوليو.. حدثت للكرات التي ما زلت أتمنى آثارها حتى الآن، لأننا لم نخضع من بنية الثورة حتى الآن، وعلى هذا الأساس فإن ثورة يوليو حين تصبح مسارها، فإن ذلك لا يكون إلا إضافة

الديموقراطية لها، وأنا أرى أن الهرامش الديمقراطية التي تحققت الآن تحققت في إطار ثورة يوليو التي لم تنته بعد كما أؤمن، وحينما نتحدث عن الناصرية فإنني أراها في أن تتحول أحلام الأمة من الضرورة إلى الحرية ومن الظلم إلى العدل، ومن التخلف إلى التقدم، هذه هي الممارسة الديمقراطية المعنوية.. هذه هي مبادئ الثورة الأساسية في تقديري وعليها نحن أن تكف عن نقدنا على هذا الأساس، بمعنى ألا نتكلم بنقدنا نقداً انتهازياً فنكسر مسارها ونجاهل مساوئ غيرها، كما يقول إدوارد سعيد في كتابه الجمل من المثقف: حينما تكون مثقفاً حقيقياً، وبشكل القتل اللقي للثقافة فينبغي أن تتأكد ثقافتك أولاً، بقدر ما تنتقد ثقافة الآخرين، ونحن حين نتحدث عن ثورة يوليو على هذا النحو، فإننا نتحدث عن بعض النسيب التي يجب أن نتخلص منها في حياتنا.. الأسورية العسكرية لازال تحكمنا بأكثر من معنى، هذه الأسورية العسكرية ينبغي أن نتخلص منها لكي يتحقق الوجود المعنوي للثورة المدنية، لأنه حين تنظر حولك فلا تجد فرقاً بين طريقة حكم الشاه إيران وطريقة حكم الشمولية لها، إنها البنية نفسها، والتسلط واحد والآليات واحدة، وإن اختلفت لغة الخطاب والشعارات، فندعنا نتخلص من هذه الآليات لكي تصبح عندنا ديمقراطية بشاربه فيها كل من يؤمن بالديموقراطية، فمن حق الجميع أن يدخل في رحاب الديمقراطية، شريطة أن يؤمن بالديموقراطية ولهذا السبب مثلاً، لا تقل لمن يحمل مسدساً في يده تعامل معي إلى الديمقراطية، فأية ديمقراطية تندهو إليها وهو غير مسلم بها أصلاً!!

.. أنت ترى إذن أن ثورة يوليو لم تحقق العدل والتطوير؟

● ثورة يوليو حاولت، ولكنها فشلت، لأن من أرادوا تحقيق العدل لم يكونوا عادلين مع أنفسهم أو مع الجماهير، ومن هنا تظلل الفساد والانحراف.

.. هذا الفساد من سمات العصر الحالي ولم يكن من سمات الثورة أو حكم عهد الناصر.

● لا.. الفساد كان في ذلك العهد «والت عارف وأنا عارف»! ■

سليمان الحكيم

بها أكثر من ١٠٠ مسرح، وبشاهها في السنة ملايين المتفرجين (تعداد رواد المسرح في بريطانيا ٣٦ مليون مشاهد في السنة)، والمدهش أن المسرح قبل عصر التلفزيون لم يكن يحتل بأكثر من عشرات الألوف من المتفرجين وربما أقل.

وقياساً على ذلك أستطيع أن أتنبأ بأن المسرح تنسج دائرته مع تقدم الوسائل التكنولوجية للاتصال، وستتسع دائرته في القرن القادم عما هي عليه اليوم.

— وهل تلقن أن المسرح المصري متقدم تكنولوجياً بما يلائم المستوى العالمي؟!

● إنه متخلف جداً على الصعيد التكنولوجي، ولولا المراهب القوية للممثل والمؤلف والمخرج في مصر لانهى دور المسرح في أمسيات القاهرة.. تكنولوجيا نحن نعيش في عصر مسرح الثلاث الأول من القرن العشرين قبل ظهور وظيفة مخرج الإضاءة، ومخرج التصميمات المسرحية، إلى جانب المخرج، ونحن لانزال نعيش في عصر مسرح «الصابون»، حيث يجرى الحوار بين الممثلين وهم قاعدون على الكراسي أو واقفون حولها، المشكلة ليست في الآلات، المهم إبداع الفنان بالتكنولوجيا. لدينا إضاءة بالكمبيوتر في مسارحنا، لكن الكمبيوتر يقدم مئات الحلول للمشكلة الواحدة، والسيطرة عليه تحتاج إلى كفاءة عالية، ومخرج يطلب مزيداً من التأثيرات المسرحية، وإلى الإبداع الفني.. فالكومبيوتر مجرد آلة لتصحيح

موضوع لصراع الأفكار، وتلك من تأثيرات توفير الحكيم عليه، إلا أنه لم يمس قط جانب «السحر المسرحي»، ولم يتجاهل. كما فعل غيره. أن المسرحيات تكتب لكي تكتسب حياة حقيقية على خشبة المسرح، ولم يزل بعيداً فيما أسماه المثقفون الذين يخافون الناس، في ذلك «البرج العاجي، الوحشي، بعيداً عن صخب الحياة ومعاركها.

ف — عندما سألته عن مدى تأثير التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة على المسرح، وعما إذا كان «فن المسرح» قادراً على العيش في عصر الفيديو والإنترنت والقنوات الفضائية وبقيت وسائل الاتصال التي خلقت فنونها الخاصة، أجبني بحماسة:

● بالطبع، للمسرح عائق في عصر الطباعة ثم في عصر السينما، ثم في عصر التلفزيون والإنترنت، ثم في عصر الفيديو، ويعيش الآن في عصر التلقتات الفضائية والذئب والكيل، بجمهور أعرض، وإقبال أكبر وانتشار أوسع، ومن العجيب أن هذا الصدف الصغير الذي لا يحارز عرضه أمتاراً وارتفاعه أمتاراً وعمقه أمتاراً يستطيع أن يقدم دنيا كاملة، بما يسمى «بالسحر المسرحي»، وهو سحر يتألف من عبقرية أداء الممثل، وعبقرية الإطار للمخرج، وعبقرية الكلمة للمؤلف، فيستطيع بذلك أن ينافس ويلزم الشاشتين الكبيرة والصغيرة، ونحن في لندن، وهي مدينة مسرحية كبيرة،

عندما يكتب أحداً ما تاريخ المسرح المصري الحديث، فإنه سيجد نفسه مضطراً إلى إلقاء صفحات واسعة ومضبوطة طويلة لأعمال ألفريد فرج، وستوقف طويلاً أمام مسرحيات مثل «حلاق بغداد»، «على جناح التبريزي»، ومدى تأثيرها على «تقنيات» المسرح المصري في الخمسينيات والستينيات، والأسباب التي ولدت وراء ظهور تيار جارف من كتابه حتى رأسهم ألفريد فرج، يعتمد الأسطورة والتاريخ والميثولوجيا الوطنية قلادة للتصوير عن أفكاره ورسالته السياسية والاجتماعية والفكرية.

وسيفزع ألفريد فرج على رأس كوكبة من بذات المسرح المصري في أزمى أيامه «الستينيات»، تضم أمثال محمود دهاب ونعمان عاشور وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة ويوسف إدريس، وآخرين ممن الحازوا بدون تردد إلى جانب الجماهير بمآلها وفلاحيتها وإقترانها ومثقلتها، وبالقوة بمضى على أخذ من الحريات العامة والعدل الاجتماعي والاستقلال الوطني والسيادة.

فمنذ أن كتب ألفريد فرج مسرحيته الأولى «سقوط فرعون»، في الخمسينيات ومروراً بـ «حلاق بغداد»، و«على جناح التبريزي»، وحتى «الطبيب والتشريح والجسمانية»، في النصف الثاني من التسعينيات، فإن «همم المواطن الصادق» وأحلامه وآلامه هي همم وأحلام وآلام ألفريد فرج، وموضوعاته المفضلة، ورغم «مسة التجريد» التي تلوح في أعماله المسرحية باعتبار أنها

ألفريد فريج:

الرقابة حولت المسرح إلى ورق بلا رصيد

المسرح القومي المصري، والدولة كانت تدعما ببلغ محدد، يلم للفرقة أول كل موسم مقابل أن يتضمن برنامج الفرقة التراث المسرحي المصري، وأن توافق الدولة على سياسة تسعير التذاكر، وأن تكون عروضها على أعلى مستوى، وتعين الحكومة المدير.. هذا كان قبل ١٩٥٢، تلك هي الشخصية التي جربتها مصر زمان، وهذا هو النظام الساري في أوروبا، وهذا أدى لإصلاح حال المسرح.. ربما، لأن معنى ذلك أن العاملين بالمسرح يديرون المسرح ويستفيدون مادياً من النجاح، ولا نفع في اللوحة الرأسمالية، حيث تسيطر البيروقراطية، وتخضع القاعدة لأوامر القاعة بلا سؤال ولا جواب، ربما كانت للشخصية بهذا المعنى، أي تحويل المسارح المصرية مثل المسرح القومي البريطاني أو مسرح شكسبير أو الكوميدي فرانسيز، إلى القطاع الخاص حلاً لمشاكله.

— هل لديك وصفة سحرية يمكن أن تصلح من حال المسرح المصري؟
● نعم.. الوصفة هي:

(إعادة التشوير والكحول إلى مكانهم الطبيعي في المسرح، وفي مكان القيادة، المسرح في كل أنحاء العالم هو التراث المسرحي، وليس هو الجديد، إنه ليس صحيفة صباحية، بل تراث فني وأدبي وحضاري، والشاب في المسرح هو للنس، والتشوير هو الإطارة والمناظر المسرحية تتطور في الأداء والتكنولوجيا والإيقاع، لكن النص ثابت كما كتبت «أديب» من ٢٥ قرناً اليوم.. المسرح هو هذه النصوص جميعاً.. خذ من التراث

— إذا كنت تلميذ هؤلاء جميعاً فأنت تلاميذك؟

— لقد فُصلنا من المدرسة، ولم نلجج للفرصة لئلا نميذا أن يماشونا ويحتكوا بإبداعنا، لقد فصل جيلي عن المسرح منذ ٢٥ سنة.. هذا ليس ذنباً، فالكاتب الشاب ينظم عندما يقدم المسرح القومي عبد الصبور والحكيم وعاشور، وعندما يقدم المسرح الكوميدي باكثير والسباعي ويديع خيري، وعندما يقدم المسرح الحديث يعقوب منوع وإسماعيل عاصم وعثمان جلال.. سيظم الناس، لقد حرمتنا الجمهور من تذوق جمال المسرح، وحرمتنا الجيل التالي لنا من التعلم.. إن يعظم أحد من «الولد سيد للشغال».. ولم تكم إعادة الاعتبار لنعمان عاشور.. ولا أحد يريد أن يعرض مسرحية «الطيب والشرير» وهي أحسن مسرحياتي، ولم تر للفرقة منذ ٣ سنوات، وسعد وهبة هذا الرجل القوي في الدولة لم يجد من يعرض له مسرحية، على مدى ربع قرن لم تر مسرحية للحكيم الدور سوى مسرحية «إيزيس»....

— هل تقول أن جهاز الدولة، الذي تحمّله المسئولية، يمكن أن يسهم - باعتباره أداة مستعدة بطبيعتها - في إزهار فن ديمقراطي كالمسرح؟

● موافق - لكن مثلاً للمسرح القومي المصري أنشئ على غرار الكوميدي فرانسيز، وعلى غرار أيضاً أنشئ مسرح القومي البريطاني، وقامت شركات مستقلة تسمى للربح يبناء هذه المسارح، ومن بينها

لطلبات الفنان، فإذا كانت قليلة يستجيب لها، وإذا كانت كثيرة ومعقدة يلبوها.. والآلية هنا تعتمد على إبداع الفنان ومبادرته وتصوره وحله، وسحره، ورغبته في تجاوز كل ما سبق، وإضافة الجديد، فالكوميدي الحقيقي هو عقل الفنان وقدرته على التصور، ثم على تطوير الآلة لتحقيق هذا التصور.

وأحد المطالب الملحة للمسرح المصري هو العمل على استيعاب التكنولوجيا ورفع كفاءة استخدامها.

— ولماذا قلَّ عدد كتاب المسرح الجاد - هكذا يقول المخرجون والمتخرجون - في بلادنا؟

● لم يقل عدد كتاب للمسرح الجاد فالحجوب أننا حين نقول أو يقول أحد الفنانين أنا لا أجد نصاً يجبني، فهو يعني أن محمد تيمور وشوقي والحكيم وإسماعيل عاصم وأمين يوسف وشراب ونعمان وعاشور ويوسف إدريس والشرقاوي وألفريد فريج لا يعجبونه، فهو يبحث في الظلام عن قطة سوداء.. أقول له: أمضى اللور يا رجل، ولا تكن غائباً عن الدنيا، وسجد المسرح المصري غداً بالنصوص، وبالأدب المسرحي، والمدهش أن محمد عبد الوهاب اكتشف روعة «وصاصة في القلب» الدرامية للحكيم ولم يكتشف أنها مسرحية رائعة، وأن النسيما المصرية اكتشفت مسرحيات على أحمد باكثير وسعد وهبة ونعمان وعاشور والمسرح يجهلها.. المسرح هو أحد الجوانب الرئيسية للثقافة الوطنية، وأنا شخصياً تلميذ هؤلاء جميعاً.

ألفريد فرج



المسرحى المصرى والعالمى البرنامج السنوى، بالمنطق، ولخدمة الشباب والمجتمع، فى قضاياه الحية، وإن تجد متعذرا مسرحيا واحدا خاليا.

الاستغناء عن النفقات غير الضرورية، والبذخ والإسراف، واستثمار الرأسمال المسرحى فى ترقية الفن، والارتفاع بمستوى الفنان... فالفنان فى القطاع العام لا يريد أن يعمل لأنه لا يحصل على دخل كفاية، فكل فنان يشاركه ثلاثة موظفين فى دخله، فالمسرح القومى كان إلى عهد قريب لا يضم أكثر من ثلاثة موظفين.

— وهل انقضى عصر «تجوم كتاب المسرح، وولى بلا رجعة»؟

● السبب فى ذلك «فى مصر فقط وهذا لا يحدث إلا فى مصر، الرقابة، لأنها قتلت النصوص خلال الـ ٢٠ عاما الماضية، فأصبح المسرح هو الممثل، لأن أغلب النصوص لا يعتد بها، وأصبح الممثلون يسمون النصوص «البرق»، لأنه أصبح «يفضل» الرقابة أوراثة بلا رصود، لأن كل شيء كان ممنوعا فى السبعينيات ومرحلة من الثمانينيات على المسرح، فأخر مسرحية للنعمان عاشور كذب الرقيب خاضعتها، وأرغم عاشور على التبول بذلك، حتى مات ممرورا

فى بريطانيا مثلا تستمر المسرحية عشرات السنين، ويغير الممثلون، وتوجد مسرحيات تغير نجومها سنويا مثل «القطط، والديكوات»، و«شيخ الأوبرا».. أيضا للممثل هنا يغير أدواره.. إنه يقلب الأقنعة، حتى يستمتع بصفه.

— وما قولك فى مسرح النجم الواحد؟

● النجم الواحد لا يصنع مسرحا، ربما ينجح إذا كان عادل إمام، لكن ذلك ليس قاعدة...

— هل يمكن أن يسهم التنوع الفنى (مصر بها ١٣ حزبا) فى ازدهار المسرح؟

شو أو شكسبير أو ديكتر باعتبار ذلك من الحكم الشعبية التى نطق بها هؤلاء.

— وما الفرق بين ألفريد فرج زمان .. والآن؟

● فى السبعينيات كنت لا أعانى إلا من عملية التعبير، والبحث عن لغة مسرحية، وأطر فنية وأدوات المسرح المصرى، وتطوير المسرح المصرى، الآن أعانى من مشاكل التشوون القانونية والإدارية والمالية، ولا أجد وقتا لأعانى المعاناة القديمة المشمرة والمبدعة، والذى يجب أن يمايشها الفنان.

ومن أعجب ما حدث فى تاريخ المسرح منذ سوفوكليس إلى اليوم أن مديرا للشئون القانونية بالدرجة الوظيفية الثانية منع مؤلفاتى من مسرح الدولة، وأنا أخاصه فى المحكمة، باعتبار أن تقديم مسرحية لى فيما أنف أنا وهم أمام القاضى يعزى مؤلفى، وهذا من أشنع ما سمعت أدبيا، وعلميا وقانونيا، والغريب أن الجهاز كله خضع لرأيه، وحبوا أعمالى عن مسرح الدولة لمدة عامين، حتى جاء سامى خشبة وأصلح هذا الوضع..

— وما أقرب أعمالك إلى قلبك؟

● كل أعمالى.. لكنى أتساءل أى المسرحيات التى كتبها سترى أمواه المسرح .. فى القرن الـ ٢١ والد ٢٢...

وأنا أشبه عثمان جلال الذى مسمر مسرحيات مولير فى القرن الـ ١٩، وأظنها سترى أمواه المسرح فى القرن الـ ٢١، وبذلك سيكون هو مولير مصر.. وأنى أن يكون لى بعض العطف، لنقف أعمالى بجانبه على خشبة المسرح.

وأظن أن «على جناح التدريزى ونابغه قفه» التى أنتجت فى العالم العربى أكثر من ٥٠ مرة وفى أوروبا مرتين، والوزير سالم، وحلاق بغداد، التى أنتجت أكثر من ٥٠ مرة فى العالم العربى، سترى أمواه المصرى فى القرن المقبل، وأتوقع لمسرحيتى الجديدة «الطيب وأشرير والجميلة، انتشار أوسع. ■

أحمد جودة

● ممكن.. فى بريطانيا المسرح القومى البريطانى يسمح لكل اللاتيات، ففيه ممثلون ومخرجون ينتمون للمحافظين، وآخرين للعمال، وآخرين للشوعيين.. وهذا المسرح لا يميز بينهم باعتبار انتمائهم السياسية، فى إيطاليا الوضع مختلف، فالأحزاب الإيطالية لها مسارحها وقنواتها للتليفزيونية.. فى مصر ربما تحتاج بعض الأحزاب إلى المسرح بشدة، لأن التمييز السياسى هو قيار ثقافى بالأساس، إننا لم نعرف الطريق إلى المسرح أو السينما أو للتليفزيون، فهو غير ثقافى وسقط ريشه، ولا يستطيع أن يلحق فى سماه المجتمع، فى بريطانيا لا يوجد من يحمل بالعمل العام وليس له رأى فى المسرحيات أو السينما أو للكتب أو الموسيقى، فى جلسات البرلمان البريطانى تجد النواب يقتسمون من برنامج



مراجهم، كذلك أفعالاً كثيرة من استخدامات الخط التي عرفها البلدان التي استطلعت بمظلة الحضارة العربية الإسلامية، كان هذا استمراراً للعقيدة التي أفلتت باب الاجتهاد في كل شيء، وكان الجسد الذي أصاب الخط العربي نتيجة مباشرة لإفقال باب الاجتهاد فيه وخضوع كثير من الخطاطين أو معظمهم لهذا.

« أليس من المفارقة أن تركيا التي استبدلت الحرف اللاتيني بالحرف العربي، هي الدولة التي تقام فيها أكبر مسابقة للخط العربي؟ »

ربما كان فيما سبق شكل من أشكال الإجابة عن هذا السؤال فاعتقاد البعض أن الخط العربي وصل إلى ذروته في العصر العثماني، جعلهم يتصورون أن الخط ما زال حياً في تركيا، ولكني أرى أن الخط في تركيا ما هو إلا تكرار وتقليد لخطوط الأقدمين، أو بصراحة أكبر ما هو إلا تحطيط للخط في شكله العثماني، والدليل على ذلك أن أول مسابقة أقيمت بدمشق عري، سعدي أساساً كانت لمحاكاة حامد الأموي، وهو آخر الخطاطين الأتراك الكبار، ولم تعد المسابقة هذا الإلهام كبيراً، أقصد المحاكاة في مراحلها أو دوراتها الثانية، إلا بإدخال بعض الخطوط الأخرى غير العثمانية، لأن المسألة كانت موضع انتقاد كبير، الأمر الغريب هنا أن تمويل هذه المسابقة، والمركز الذي يقوم بها يعتمد أساساً على أموال عربية من السعودية، والأغرب من ذلك أنه لم يدم عمل من هذا النوع في أي من البلدان العربية التي ما زال الخط العربي مرجوحاً بها كضرورة لأنها لم تتحلل عن الحرف العربي

الخطوط العربية المعروفة، من هنا كان الحوار التالي:

فا - سؤالا الأول مهدي، يخص واقع الخط العربي اليوم... كيف ترى هذا الواقع؟

● لا نستطيع بحال من الأحوال القول بأن الخط العربي اليوم بخير، فمعظم الكلاسيكيين الكبار غادرونا، وقلة قليلة تكاد لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، هي التي تعمل على تحديث الخط العربي، هذا بالإضافة إلى غياب، إن لم نقل النعدام العناية أو الاهتمام للرسم بالخط العربي، سواء من حيث تعليمه في وظائفه الأولى وهي الكتابة في المدارس بشكل حقيقي أو من حيث الاهتمام بتدريسه كفن في مدارس خاصة به أو في كليات الفنون الجميلة وما شابهها. الخط العربي الآن ومدى سنوات طفولته في الطل وقد تراكمت فوقه كثير من الأفكار المشوشة، جعلته بعيداً في أذهان الناس عن الفنون التشكيلية، وكُرست فكرة مفادها أنه خط مرتبط بالدين وحسب، أو أنه مهنة من السهول للتقليدية، وأصبح الخطاط من يستطيع أن يمسك القلم ويضع حروفاً إلى بعضها، يعد أن كان الخط العربي قاسماً مشتركاً لكل الفنون العربية الإسلامية.

مذ للعصر العثماني كرس للعثمانيين قدسية الخط وأنه وصل في عهدهم أو على أيديهم إلى ذروة تطوره، وأن لا مجال لإبداع أو تطوير في الخط خارج الأنواع الستة التي اعتمدها، وصار على خطاهم معظم الخطاطين بعد ذلك.

أعمل العثمانيون الخط الكوفي بأنواعه التي تحدثت السبعين، لأنه لم يكن يتفق مع

بم الخط العربي اليوم بحال بعيدة عن الازدهار في مجتمعاتها، فهو باعتباره فناً يشكل تعبيراً فذاً من جوهر الحضارة العربية الإسلامية، تتنازعها تيارات وفريق تتعدد غالبيتها العامة عن الإبداع والإضافة، فمن تابعين لاهوايين يرون أن كل تجديد نوع من الكفر والهرطقة، إلى حروبيين رأوا في الحرف العربي مادة خامة تصاغ بأدوات وفكر غربي، الأمر الذي أنتج أعمالاً لا مركزية لها ولا ملامح واضحة. خطاطون محترفون ينظرون للوحة الخطية باعتبارها نوعاً من النسخ، وفنانين يقبسون داخل نظرة متعالية فيرون الفنان المشتغل بالخط حرفياً أو فناناً من الدرجة الثانية.

المسابقة الرئيسية على مستوى العالم في مجال الخط العربي، تقام في بلد تخلى عن الحرف العربي (تركيا) وتمول بأموال عربية من بلد يرمي إلى خلق كل أبواب الاجتهاد وتكريس السلفية والاتباع، بما في ذلك الاجتهاد في الفن، باعتبار أن الفعل العقلي لا يتجزأ. كليات الفنون الجميلة في البلدان العربية لم تخلق قسماً لتدريس الخط العربي، ولم تعد مدارسنا معنية بتعليمه وربط التلاميذ برموز لغتهم!

في هذا الحوار مع الفنان «مدير الشعرائي» - على هامش معرضه الأخير المقام بالمركز الثقافي الإسباني بالقاهرة - سعيًا لمعرفة وجهة نظره فيما يخص حال الخط العربي اليوم، فاشعرائي واحد من الفنانين المخلصين للقضية الخط العربي ومن المهنيين فيه والعاملين على إثرائه وإحياء المهجور منه، كما أنه، وغير عمله مصممًا جرافيكياً للأغلفة، ابتكر خطوطاً طباعية مستنبطة من

منير الشمراني:

الحرف يسرى حيث القصد

والتصويرية، أو يعطى آخر، تطويره إلى تجريد جمالي، يستطيع أن يوصل محتوى ما الملتقى.

• ثمة علاقة قامت بين بعض التشكيليين وبين الحرف العربي، فاستخدموه بديلاً عن Figure في لوحاتهم.. كيف ترى إلى هذا الاستخدام؟

• المروحية هي اتجاه في الفن التشكيلي، لا أستطيع الموافقة على ما يقال من أنها مخرصة أو حتى تيار فني أو حتى اتجاه في الفن التشكيلي، لأنني لا أرى فيها سمة خاصة من الناحية التشكيلية البذائية ولا يجمع الناس الذين يوصنون تحت لافتتها إلا أنهم يستخدمون اللون وغیره من العناصر التشكيلية. فحين بمسألة أستطيع أن نصف بعضهم في المدرسة التجريدية وبعضهم الآخر في الاتجاهات الواقعية وغيرهم من اتجاهات ومدارس فنية أخرى، ويستطيع أن نرى أن هناك فوارق كبيرة بين مستوياتهم التشكيلية، لقد حسب بعض الفنانين أنهم في إختلالهم بعض الحروف أو الكلمات العربية في لوحاتهم التي تنتهي إلى اتجاهات غريبة في الفن في واقع الحال، حسباً أنهم بهذا يبدعون فناً قومياً، يستجيب إلى الدعوات القومية التي كانت ساعدة في بدايات ظهور هذا الوجه، البعض الآخر أراد أن يرضى أصحاب التصوير الذين يرغبون في تزيين قصورهم على الطريقة الفريسية دون أن تعذب عليهم جماعات "الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" التي ترى في التصوير خروجاً عن الدين، لذلك فحسب بعض

حالاته، يعطى جمالاً إلى جمال المادة التي يتعامل معها، وأحسنت أنه يحتوي في بذله على إمكانات التجديد والتطوير المستمر، وأنه قادر على ملاءمة كل الخاسات وشكين الخطاط المبدع من التعامل معه بحرية وحدانية، ووجدت أن توقفه عن المألوم يكن ناجماً عن مشكلة فيه، بل عن مشكلة فنياء، لقد عشت الخط العربي، لذا أصبحت مقتنعاً أن عليّ أن أحاول تصديق رؤيتي له من خلال أعمال فنية، تحقق معادلة قوامها المميزات الجمالية الخاصة به، مضاعفاً إليها قيم التشكيل الحديث، ومن هنا بدلت تعريتي التي اعتمدت في بداياتي على استخدام خطط مهجورة، تحوى قيمة جمالية عالية بعد تطويرها بشكل يحقق المعادلة السابقة، المشكلة التي واجهتني غريبة بعض الشيء، إذ إن السلفيين اعتبروا أنني أخرق بهذا قدسية الخط العربي التي سجله فيها، بينما رأى بعض اللغائيين التشكيليين، أن ما أقوم به ليس له علاقة بالخط العربي الذي يعرفونه من خلال الكتب والخط التي اعتادوا مشاهدتها كمناسج وحيدة للخط العربي، ربما لأن معظمهم دارسي تاريخ الفن الغربي في منأى عن تاريخه اللغوي الخاص. أسوأ أخرى أثارت انتباهي وجمعتني أرى أن عليّ وعلى بعض المخلصين للخط العربي، فذا الجميل المميز، أن نؤكد أنه فن حي ومحاصر، ويستطيع أن يتعامل مع كل أبعاد الفن التشكيلي، لا، بل يستطيع أن يحل المعادلة الصعبة التي سعى إليها كلود من اللغائيين وطالب بجلها كثير من النقاد، وهي تطور الشكل الفني بعيداً عن التقاليد والمحكاة

كما حصل في تركيا، أما المهرجانات الثقيلة التي تمت في بعض البلدان العربية، فقد اضطبغت بصبغة سياسية أو كرنفالية، لا يترتب عليها شيء فعّال.

• كيف سلكت طريقك إلى الخط العربي.. الدوافع والمؤثرات؟

• كان عندي منذ بداياتي بعض الأسئلة حول أسباب تخلف أو جمود الخط العربي الذي كنت أراه في اللوحات أو الخطوط التي كانت باستمرار تقليداً للخطاطين السابقين، شكلاً ومحتوى، من حيث العمارة، ومن حيث التركيب، كما بدأت أنتبه لاختلاف الخطاطين ثقافياً، فهم في معظمهم لا يعرفون عن تاريخ الخط العربي وتطوره الجمالي إلا بصفا من الروايات المتفائلة التي تأخذ شكل الحكاية أو الأسطورة بالإضافة إلى أمر آخر، هو تعامل المجتمع مع الخطاط كحرفي وليس كفنان، من هنا كان عليّ أن أبحث عن إجابات لهذه الأسئلة، فكرت جزءاً كبيراً من وقتي، منذ وقت مبكر لدراسة تاريخ الخط العربي وتطوره الجمالي، من ناحية، ومن ناحية أخرى لتطوير كفاءتي كخطاط، وقد اكتشفت، بل أصبح راسخاً في ذهني، أن الخط العربي فن متميز، تطور دوماً من خلال الأسئلة التي كان يواجهها في الواقع، وكان أول تجريد راق، تعامل مع كل نواحي الحياة، فوجدناه على الأوراق وعلى اللقز وعلى النسيج، ومجماً للمشغولات المعدنية والخزفية والخشبية، يعطى العمارة قصراً كانت أم بيتاً، من الداخل والخارج، وكان في كل

مير الشمراني

ليصبح خطأ يحمل روحاً معاصرة مثل الخط الكوفي الديوباري، والخط الكوفي القيرواني، والخط المربع والخط السنبلي والخط الكوفي المشرقي والخط المغربي الذي لم يأخذ شكلاً واحداً في بلدان المغرب العربي والأندلس، ولم يستخدم في اللوحات أبداً، فاستبدلت منه خطأ للاستخدام التشكيلي، يمتاز باستدارته وألفاته المستقيمة.

• **دار لفظ كثير حول تأثير الكمبيوتر بالسلب على الخط العربي وعلى اللمسة الإنسانية، ماذا ترى في هذه الجزئية؟**

• سئلت أكثر من مرة سؤالاً مفاده أن الخط العربي مهدد بالكمبيوتر وأنا في الحقيقة لا أرى تهديداً من الكمبيوتر للخط العربي، إنما أرى أن علينا أن نبذل أشكالاً مستقلة من الخطوط العربية بشكل جميل متلائم في الآن نفسه مع تكنولوجيا الكمبيوتر وأساليب الاتصال الحديثة، لتطرد الأشكال الرديئة التي قام بتصميمها أناس يجهلون الخط العربي، لا أرى تهديداً في استخدام خطوط جميلة يصنعها خطاطون أكفاء فنانون، بالتعاون مع مهندسي الكمبيوتر، لأن هذا سيعطينا أشكالاً جديدة وجميلة، الأمر الذي أراه محورياً في رحلة الخط العربي وتطوره، فيمواجهة الاستخدامات المختلفة، استبدلت الخطاطون في مرحلة النهضة الحضارية أشكالاً لا حصر لها، واستطاعوا تطوير الخط العربي بأشكال جميلة في استخداماته في العمارة والصناعات المعدنية والسيراميك والخشب وغيرها، والتحدى هنا ليس للخط العربي، بل للخطاطين العرب الذين عليهم أن يلجئوا أنهم ورثة الخطاطين العظام الذين تركوا لنا آثاراً جميلة لا حصر لها، ومن زاوية أخرى أرى أن الخطاط الفنان لا يكتفي أبداً بشكل سلبى من استخدام خطوط جميلة مصممة بالكمبيوتر، ولكنه ربما كان أمراً حمداً أن يفرغ الخطاطون الفنانين لتطوير اللوحة الخطية العربية، التي لا يستطيع الكمبيوتر أن يقدم بتصميمها، فقط النشاخ يخشون الكمبيوتر، كما خشي أجدادهم من النشاخ الحرف الطابع.

• **أنت صاحب اختيارات مضنية وملفتة في العبارة التي ترسمها.. على أي أساس تتحدد هذه الاختيارات؟**

الفنانين لوحات تدايب هؤلاء طمعا في المال ويعيدون عن القناعة، لذا رأينا أن كثيراً من أعمال هؤلاء خرجت مبتذلة وأقل قيمة بكثير من أعمال أخرى قاموا هم أنفسهم بإبداعها.

هناك مجموعة ثالثة عملت بالحروفية، متوجهة إلى العين الغربية التي تبهرها الكتابة العربية، أي كان شكلها، ووقع كثير من هؤلاء في الاستسهال نتيجة لهذا فأنجسوا أعمالاً لا يمكن أن تكون أعمالاً ذات قيمة تذكر. هذا لا يعني أن كل من وضعوا تحت لافتة الحروفيين ليسوا فنانين، ولكن قلة منهم كانت لهم خصوصيتهم كفناني تشكيليين، ولكن بعيداً عن الخط العربي واللوح الخطية، ولا لا عجبنا، بول كلي، الذي أثر على أعماله كثيراً إلهام الخط العربي، فناناً حروفيًا عربياً!

• **إذا كان هذا موقف الحروفيين، من الخط العربي، فماذا عن الدور الإيجابي الواجب على المستقلين بالخط العربي الاضطلاع به..؟**

• هناك بعض المحاولات في هذا المجال، ولكنها ليست مدججاسة، فبعض الخطاطين الذين يعملون على التشكيل بالخط العربي وأبواب الحروف، يهدم إما محافظين جداً على أشكال الحروف منذ المرحلة العثمانية، لكنهم يركبون بطريقة مختلفة، ويلتفت كثير منهم إلى المعرفة بأساسيات الفن التشكيلي، لذلك فإنهم حين يولون أو يوزعون العبارات على اللوحة، نجدها مختلفة شكلاً وولياً، من حيث البناء العام. البعض الآخر لا يتقن، أو ليست لديه معرفة كافية بأنواع الخط العربي تمكنه من تطوير اللوحة الخطية، حتى لو كان يمتلك حساً تشكيلياً معقولاً، أما القلة من الذين يمكن القول إنهم يصنعون لوحة خطية تراضي الجانب الخطي والجانب التشكيلي العام، فهم في معظمهم خطاطون، ودرسوا الفن التشكيلي أيضاً، أو عمقوا معرفتهم فيه، وهؤلاء لا يقيمون جميعاً بالعمل بأسلوب واحد، لكل منهم أسلوبه، وقد يلتقي بعضهم على بعض الأمور الشكلية، لكننا بغض النظر عن مدى اقتناعنا للإيجاز الذي يقوم به أحدهم، يمكن أن نقول إنهم راكعوا أو كانوا رواداً في هذا المجال، لا بد أن تترك جهدهم أثراً يدفع من يأتي بعدهم إلى تطوير وإغناء ما بعدهم.

• **ما الموضوع الذي تختاره لتسلك وسط هذا التقسيم؟**

• أرى نفسي في المجموعة الأخيرة التي تتركها، فأنا أعرف تماماً أن ما بذلته وما أبذلته من جهد في سبيل النهوض بمستوى لوحتي خاصة واللوحة الخطية عامة، ليس إلا رافداً بسيطاً في محاولة دفع دماء جديدة في جسد الخط العربي ولوحته.

• **ابتكرت خطوطاً جديدة، حدثنا عن مساهمة هذا الابتكار...**

• أكثر الخطوط التي أستطيع القول إنني ابتكرتها، هي خطوط الاستخدامات الطباعية، صممتها للاستخدامات الطباعية، ولكن ليس لطباعة النصوص، بل للعناوين والاستخدامات الفنية كالصمق والإعلان والشعار، إلى آخره، أما في اللوحة، فأننا نستطيع القول إنني طورت خطوطاً كانت مهمة أو مهجورة، ومنها ما لم تكشف له أبجدية كاملة، أو نماذج كافية، فأكملت نوافسه وطورت أشكاله من الناحية البصرية

● أنا من المتعلمين بجمارة «ابن عربي»:
كل فن لا يفيد علماً لا يقول عليه، وأضيف
إلى ذلك أن كل فن لا يحرك الذهن لا يعمل
عليه أيضاً، هناك مستويات للاستمتاع، فكما
تُزبج عندما تسمع صوتاً جميلاً أو عندما
تسمع موسيقى جميلة، تُزبج عندما تسمع
شعراً جميلاً وتزبج عندما ترى شكلاً
جميلاً. اللوحة التي بلا محتوى تعطي
مستوى واحداً من الطرب، بينما اللوحة التي
يطربك شكلها ويطربك محتواها ويطربك
الربط بينهما لوحة أجدر بالحب، لذا أركز
في اختياري للعبارات، على العبارات التي
تعمل معنىً جميلاً وصبغاً وإنسانياً يخاطب
العقل قبل أن يخاطب الحواس، وأركز في
اختياري للعبارات على ضرورة أن تكون
على صلة ما بواقعنا الذهني والاجتماعي
والاقتصادي، ليس بشكل مباشر، بل بشكل
ينفذ الإنسان للتفكير وإعمال العقل، الذي
لنسى كثير منا أنه ما كان إلا ليعبدهم. من
هذا كان اختياري للعبارات مثل: «ما لكم
كيف تمكثون، ولا إكراه في الدين، ولا تَزِرْ
وزركم وزراً أخرى»، «ولا تنازعوا فتفشلوا، وذلك
من القرآن، والذين سراج الجسد»، «من
لما رهم تعرفونهم»، «من فضلة القلب يتكلم
باللسان»، «بكلارك تتكلم وبكلارك تدان»، «الإنجيل،
بالإضافة إلى عبارات مثل: كل
معرفة لا تتوزع لا يحزن عليها، والمكان إذا
لم يكن مكاناً لا يحزن عليه، لابن عربي،
وغيرها من العبارات التي تتلوه على معاني
عميقة إذا ما فكرنا بها وحاولنا الاستفادة
منها في فهم واقعنا. أريد من العبارة أن
تكون حية، حاملة لرسالة مكملة أو متناغمة
مع الرسالة التي أحمل من خلالها لوحتي
الخطية، أريد أن تكون نحن ولكن مالاكين
لزاماً أفكارنا كي تكون مالاكين لزاماً أمورنا
وكي لا نفرض.

- في معرضك الأخير، شهدنا
توسيعاً لدائرة العمل الخاصة بك
فبدلاً من الاشتغال على العبارة، كان
أساساً اشتغال على موضوع كأمثلة..
ما مدى مساحة الاختلاف في تناولك
للعبارة وتناولك للنص الطويل؟

● العمل على النص الطويل أو العبارة
المكثفة يصير جدياً إلى جذب مع العمل في
اللوحة التي تحتوي على عبارة قصيرة، ومن
الطبعي أن تختلف المعالجة التشكيلية أو

البصرية التشكيلية بينهما، فبداهة الجملة
القصيرة وأخذ معنى مختلفاً في التفكير،
ويأثر بمحتوى العبارة وإيحاءاتها، ربما أريد
أن أحملها لها من أبعاد إضافية عبر أسلوب
البناء التشكيلي واختيار نوع الخط والإيحاء
للون والعبارة القصيرة التي تتعامل معها،
في اللوحة، تخضع لتجارب عديدة قبل أن
أصل إلى شكلها النهائي ونوع الخط الملائم
لها وينالها اللون والتشكيل، أما للنص
الطويل أو القصيدة، فهو نص لا يخضع في
جانبه الفكري لدراسة مسبقة كاملة، ولكنه
يخضع للتصور يتعامل مع هذا النص
بصرياً، ويتم التلخيص بشكل انسيابي وتلقائي
يتم ضبط تفاصيله في حينها، وهو غالباً ينفذ
مباشرة بقلم الخط بينما للوحة تنفذ بأدوات
وألوان مختلفة.

- تستخدم اللون في لوحاتك بحثاً
شديد وتوظيف محسوب بدقة، ماذا
يمثل السعد اللوني بالمسبة لوحدة
الخط في لوحتك؟

● لا أسبل إلى البذخ اللوني لخطي
الأبصار، ولا أرغب بوجود ألوان أو درجات
لونية مبهاتة في العمل، لأنني أرى أن اللون
طاقة تمثيلية وليس طاقة تزيينية، قد تكون
مبهزة في بعض الأعمال، لكني لا أرى لها
مبدراً في أصالي، فكلون كما أرى وظيفة
جمالية تشكيلية وإيحائية أيضاً، وهو حامل
لإحساس أريد أن يلتقي مع دواخل المتلقي،
بحيث يلعب دوراً متناغماً مع البناء التشكيلي
ومع محتوى العبارة.

- على أي أساس تستخدم
الوحدات الخطية في حال تصميم
الغلاف؟

● يخضع للغلاف لأسس خاصة لها
ارتباط وثيق بروح الكتاب من ناحية،
وبأسلوب تنفيذه طباعياً، فتصميم الغلاف
كما أراه فن مصاصي، لأنه ليس عملاً
يستطيع الفنان أن يكون حرّاً فيه بشكل كامل،
لأنه مضطر للتعامل مع مساحة محدودة هي
قُبْحُ الكتاب، ومضطر للتعامل أيضاً مع
عناصر أساسية في الكتاب لكنها خارجة عن
رغبات المصمم كالمودون وشعار الناشر
وبعض التفاصيل الأخرى التي يضطر
المصمم للتعامل معها كتحديد عدد الألوان
لضرورات خفض التكاليف وغيرها، للتعامل

مع اللوحة الخطية في الغلاف لا يختلف
كثيراً عن التعامل مع أية لوحة تشكيلية بلزماً
للمصمم متسجمة مع الروح التي يريد
إضافتها على الغلاف، وأرى أن الأعمال
الخطية يمكن أن تلعب دوراً إيجابياً في عملية
الجذب البصري للقارئ، وفي أسرهم
وأساساً في تصميم الغلاف، كما أن هذا
استمرار مطور لتقاليد الكتاب العربي الذي
كان يتمتع بجمالية عالية في تصميمه.

- كيف ترى إلى تَقَطُّعِ «الإحكام»
والتناغم من خلال تبديهما في
عملك عامة؟

● لا أرى حرية الفنان وخاصة في
مجال الخط العربي في المنزليات أو في
العلاقات الثقافية في اللوحة، ولكن أراها في
دخيلته، في نظره الأعمق التي تحركه يقوم
بعمل ما، أرى حريته في تنظيم الحيز الذي
يتعامل معه في تنظيم التفاصيل وعلاقة
الكلمة بالفراغ، وفي اختياريه لما يتلام مع
العبارة، من حيث البناء واللون والسماحة،
أرى حريته في تحقيق المعادلة بين الشكل
والمحتوى وفي مقدرة على التخلص من
المحددات التي تشكل قيوداً على وصوله
بجمله إلى ما يريد من رقي وجدالة.

- في سؤال أقسّر، هل يمكن
الكلام عن مستقبل للخط العربي...؟

● مستقبل الخط العربي ليس منفصلاً
عن مستقبل الفن العربي أولاً والثقافة العربية
ثانياً والواقع العربي بمراتبه كافة أساساً،
لذلك، فإن التصور الذي تكلمنا عنه هو نتيجة
للتصور العام، هو نتيجة للتدهور العام، ففي
كل مجال نستطيع أن نجد أضراراً يقومون
بعمل متحيز، لكن تفرق هذه الجهود المعكوم
بالفرقة العامة يؤدي إلى بحارتها وجعلها
لا تملأ إلا أفراساً بسيطة في الوقت الذي يمكن
لها، لو جمعت. أن تحدث تغييرات نوعية
في مجالاتها، ينطبق هذا على جهود تطوير
الخط العربي وعلى الجهود العلمية التي تجعل
أبرز علمائنا وعملون خارج بلدانهم، بل
بلداننا، فتسخر جهودهم بعيداً عن الفوائد التي
يمكن أن تتكمن على مجتمعاتهم ولبوسهم
السبب في ذلك، بل طبيعة واقعنا السياسي
والاقتصادي والثقافي. ■



الانتشارات والتسريحات

٢٤٨ ملاحظات ثقافية، ع.ا. أستاذي ورفيقي. حسن حنفي. مسرحنا والتاريخ
وتراث القهر - تأملات كاتب مسرحي معاصر. محمد أبو العلا السلاموني.
عن الأفلام التسجيلية والقصيرة والتحرير. فوزي سليمان. سخونة الأداء، السياسي
في «ثلج فوق صدور ساخنة»، عبد الغني داود.

ملاحظات...ثقافية

الصر

أولا: ماها الصحافة الأدبية

□ من أبرز وأكبر إشكاليات وظواهر الحياة الأدبية والثقافية عندنا الآن والتي اتخذت شكلا مرضيا سرطانياً آن الأوان لمواجهته ومخشفه بحسم، وتعرية الأكنعة عن وجوه مشوهة مبتزة لها حسابات وتوازنات شخصية.. طامسا ضللت بها الحركة الثقافية والأدبية والفنية وتسببت في خلط الأوراق وتزييف الصقائق، والتعتمد الإعلاني على المبدعين والنقاد والكتاب الجادين الأصلاء الذين يعملون في صمت وريهة وكبرياء في حين نهجت في فرض هيمنة نماذج أنانية فردية وأصحاب ذوات برجوازية صغيرة لفعلة تعشق الشهرة بشهوانية، وعلى واقع الحركة الأدبية والثقافية في بلادنا.

هذه الظاهرة بصراحة هي ظاهرة الصحافة الأدبية سواء في الجرائد القومية أو الحزبية خاصة نوعاً من الجرائد الجديدة الفاسدة التي ظهرت وتكثرت الإثارة والكذب والبلبلة والسمرة.

وعلى قمة هذه الصحافة الأدبية تطف وتعالى جريدة «أخبار الأدب» الأسبوعية باعتبارها أبرز نقاد الحركة الأدبية وكل المثقفين الشرفاء.. ويعرف جيدا رئيس تحريرها معرفتي بتاريخه السري وقصة صعوده وما احتله الآن من مكانة سبق أن جسدها في طفله الانتهازي، «الزيتي بركات» بمهارة يحدس عليها.

دأبت هذه الجريدة الأسبوعية وغالبية الصفحات الأدبية على أن تمارس نوعاً من الابتزاز والبلطجة على المسؤولين في المؤسسات والهيئات الثقافية بغيره أخبار كاذبة وإشاعات مفترسة ظاهرها الدفاع عن الصالح العام وباطنها التمكن من مذ نفوذها بتعيين وتلميع بعض محاسبيها وأذنائها في مواقع رسمية، وأكبر الأمثلة على ذلك، مدير الثقافة العامة بهيئة قصور الثقافة، أو الإشراف على سلاسل أدبية تصدرها هذه الهيئات ولدى أكثر من واقعة ودليل يثبت ذلك وفي أسبوعين.. كان نصيب هيئة الكتاب منها الكثير..

وقد نكّم بأننا ندافع عن الهيئة العامة للكتاب لأن مجلتنا تصدر عنها وعن وزارة الثقافة، غير أن ما ننشره من مواد لكتاب معظمهم متمدنون على المؤسسات يكدّب ذلك بجانب أننا لنا خلافاتنا وملاحظاتنا المستقلة التي تؤكد استقلالنا الفكري والأدبي وسيتأكد ذلك في الأعداد القادمة بشهادة القراء المصريين والعرب الذين أقبلوا بترحيب على أول عدد صدر بعد التغيير، الذي أزعج هذه الجريدة فبادرت بتقديم بلاغ ضدنا لتفرض نافذةً هذائي مستلباً للغرب، من أتباعها ويستغل بحماية رئيس تحريرها، وأدعت أننا طلبنا من الوزير الاستحقاق بالمجلة ولتمست أننا من مؤسسيها وكنتنا في إصداراتها السابقة أيام رئاسة د. إبراهيم حمادة وكنتنا في معظم الدوريات المصرية والعربية منذ منتصف الستينيات وقدمنا جيل الستينيات ومنهم رئيس تحرير هذه الجريدة باعتزله أكثر من مرة، بجانب مؤلفاتنا النقدية المعروفة وخبرتنا الصحفية.. إلخ.

في أسبوع واحد نشرت «أخبار الأدب» افتراءً خبر مصادرة عدد مجلة إبداع الأخير ولف محمود سعيد من قبل رئيس الهيئة في حين كان العدد المذكور

مطروحاً في السوق، ونشرت عن تقصير الهيئة في عدم إرسال مطبوعاتها للكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة.. ونشرت أخباراً كاذبة عن إلغاء التفرغ في حين نشر إعلان عن مزيد من منح التفرغ.. إلخ.

كذلك نشرت الجرائد الحزبية أن القصاص يوسف أبو رية أرسل عن طريق محضر احتجاجاً عن عدم نشر مجموعته ويطلب سحبها.. والمسئول عن ذلك رئيس تحرير مختارات فصول «سامي خشبة» وليس رئيس الهيئة كذلك شكوى من شاعر آخر.. إلخ وأنا أعرف جيداً هؤلاء الصحفيين الذين ينشرون الأخبار والتحقيقات ورأيهم كيف يتعاملون مع رئيس الهيئة وكيف يمزجون أعمالهم الكاملة عن طريق هذا الابتزاز ولا داعي للمزيد.

وصاحب صفحة بإحدى كبريات الجرائد القومية تهجم على الهيئة العامة للكتاب بسبب نشر كتاب لآلة يحيى حتى وصدر فعلاً الكتاب واكتشفنا مدى سذاجته ويده عن قيمة وإنجاز يحيى حتى لحالاهم الرغبة في تلميع ابنته إعلامياً.

وشاعر شاب دهم بتحرره كاتالوجين وشرف على صفحة أدبية في إحدى المجلات النسائية ويوظفها لتكريس نفسه كشاعر عالمي ويشر أخبار النقاد والكتاب الذين يحرقون له البخور ويغزلون ترجميسه في الندوات والمؤتمرات، ويتبادل مع المشرف على أخبار الأدب مصالح متبادلة للإعلام الشخصي بشكل مقلّز وكلامه يتاجر بالتصوف.

على أن أبرز الظواهر الثقافية المرسية في أخبار الأدب والصحافة الأدبية عندنا هو ظاهرة الارتزاق والتكفل لتمجيد ومدح والاحتفال المبالغ به بالجوائز اللغوية التي يقدمها بتعالي أمراء دول الخليج والتي يلهث وراءها معظم

الإشارات والتنبهات

العام الثالث ١٩٩٦ أصدرت المكتبة ٢٧٢ عنواناً في تسع سلاسل هي الأعمال الإبداعية وصغر منها ٨٦ عنواناً والأعمال الفكرية ٤٤ عنواناً وتراث ٢٩ عنواناً والأعمال العلمية ٢٥ عنواناً وكتب التنوير ٢٦ عنواناً، وفي العام الرابع ٩٧ تقدم تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كتب الآداب والفنون والفكر في مختلف فروع المعرفة الإنسانية تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة.

إنه عهد للكتاب والثقافة والتنوير يسلح شعبنا بالمعرفة والعقيدة النقدية ويعلمه تاريخه وحضارته ويجعله يعيش في قلب التطور العلمي والثقافي المعاصر.. وبذلك نكتسب المواطن والمواطنة المثقفة التي تعرف حقوقها وواجباتها فيشارك الشعب بكل فئاته في النضال من أجل تغيير الواقع وبناء مستقبل أكثر حرية وعدالة وبهجة ويتصدى لكل أعدائه في الداخل والخارج.

ولا يمكن إنكار جهد العاملين وعمال الطباعة في الهيئة العامة للكتاب بقيادة المسئول الثقافي البارز د. سمير سرهان في تنفيذ هذا المشروع القومي المجيد والذي يواصلون العمل لئلا ونهاراً.

غير أننا نطالب بإصدار مكتب لويس عوض وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمد مندور وإسماعيل أنعم ومفيد الشرباشي وأعمال جيل الستينيات الذي يقود الحركة الأدبية الآن.

وعلى أجهزة الإعلام المرئي والمسموع أن توصل هذه الجهود وتشرعها في قنوات ومؤسسات تصاحب هذه الإصدارات الهامة فالكتاب كان وسوق هو مصدر المعرفة والثقافة والفن. ■

ع. أ.

النقاد والكتاب الذين يتشدقون بالحدثة والتجريب... جائزة البابطين والعميس والفلكي، وأنا أعرف بالاسم الصحفيين المرتزقة وكلاء عميلة هذه الجوائز الذين يقدمون خدماتهم الإعلامية مكافئ سفريات مريحة ومنح سخية من الدولارات، والمحن أن يقوم نقاد كبار بتقديم دراسات نقدية اهتفالية بأصحاب هؤلاء الأسراء رغم علمهم بضعف وسذاجة مستواهم الشعري وأبرز مثال على ذلك صاحب جائزة الفلكي وهو شاعر تقليدي مفخور.

في النهاية، إن لدى الكثير جداً من الواقع التي تدوين ما في الصحافة الأدبية وسوف نتابعها بالكشف والتعرية في مقالات قادمة.

ثانياً: سوزان مبارك ومكتبة الأسرة

بدأت المسيرة الحضارية القومية المستبصرة والطموح لمشروع مكتبة الأسرة ومهرجان القراءة للجميع للعام الرابع، ليتأكد ويأدام وطني رفيع المستوى وتنسقي منظم بين أكثر من وزارة وهيئة عظيمة وحيوية وجديفة هذا المشروع الثقافي المسئول والذي يعد الفضل فيه لكتيبة وأهبة وقديرة من مسئولى الثقافة والتربية والإعلام وبرعاية وجهه وإشراف السيدة الجليلة سوزان مبارك التي تهتم بنشاطها في تقديم قدوة ومثال للمرأة المصرية العربية طامعا افتقدته في نشاطنا السياسي العام.

إن المعلومات والإحصائيات المتوفرة لدينا تقول إن مكتبة الأسرة بدأت في العام الثاني لبدائية مهرجان القراءة للجميع، قدم خلال أعوامها الأربعة ١٨ مليون كتاب و١٦٩ عنواناً منها ٤٠ عنواناً فكرياً وإبداعياً و١٢٩ عنواناً من سلسلة تراث الإنسانية ونفذت الطباعات في ساعات محدودة - في العام الأول فقط وفي العام الثاني أصدرت المكتبة ٨٦ عنواناً منها ٣٥ عنواناً من الأعمال الفكرية و١٥ عنواناً من كتب التراث وفي

استاذى ورثيتى

إلى روم : محمد أحمد خلد الله

الصراع الاجتماعى والسياسى فى كتاب محمد والقوى المضادة، وأنه مرتبط أشد الارتباط بحياتنا الراهلة فى كتاب القرآن ومشكلات حياتنا المعاصرة، وتقدم القرآن بروح العصر فى نظرة عصرية فى بعض الآيات القرآنية، وترطه بقضايا التنمية والتغير الاجتماعى فى القرآن والتنمية الاجتماعية.

أعطيت نماذج للدراسات الأدبية والنفسية من أحمد فارس الشدياق، و «أبو الفرج الأصفهاني» ودراسات فى المكتبة العربية، تجعل اللغة مدخلا لدراسة النص والأدب توجه. فالمرث، أديب والمصلح أديب، والأديب لغوى.

وأحييت التراجم فى النفوس وأخترت نماذجنا الوطنية عبد الرحمن الكواكبي الذى جمع بين القومية والإسلام و «عبدالله النديم» خطيب الثورة العربية و «على مبارك أبو التعليم فى مصر فى وقت نسبا فيه جذور لثالثنا الوطنى أو شوها معا.

فإنك الحية، وعليك السلام فى مشارك الأخير. ■

حسن حنفى

وقرأته فى «الحظفة العربية» التى كانت نبراسا للفكر القومى فى مصر. واستمعنا منه لآراء ساطع الحصرى الشام، مؤكدا على التماهى بين القومية والإسلام. فالإسلام أحد مراحل الحققة العربية وفى الوقت نفسه رسالة خالدة لكل الشعوب وكما وضع أخيرا فى كتابه «عروبة الإسلام».

اتفقت معه فى الإسلام الاجتماعى، الإسلام السياسى، الإسلام للشعبى. وكنت أقدر على التوضيح والإقناع وحشد الناس، وكنت تعيب على عدم قدرتى على التحرير الشرعى للفتاة، مما قد يؤثر الناس بثقافتهم المحافظة. والمسلمون يرى أنه لا مشاحة فى الأنفاظ، وأن الجارة على الأنفاظ الجديدة أحد وسائل بقلقة الفكر وتنبه الناس، كنا مدرسة فكرية واحدة، أنت وسطها وقليها، وأنا على يسارها، ومعد عبارة على يمينها. ولكنها كانت تمثل الإسلام السياسى الاجتماعى، ربط الماضى بالحاضر، والتمسك بالشرعيتين معا، شرعية القديم وشرعية الجديد، وبالضرورتين معا، ضرورة الأصالة وضرورة المعاصرة، وبالمطلبين معا، مطلب الإسلام ومطلب الثورة. كنت ترى أن الخلافة ليست نظاما سياسيا أبديا وأن الإسلام مع الدولة الحديثة، وكنت ترى أن الإسلام بطبيعته نظام اجتماعى سياسى لا يفرق بين الفكر والواقع، بين العقيدة والشرعية كما ظهر فى المقاصد.

كنت مؤسسا للدراسات القرآنية الحديثة بعد طه حسين وأمين الخولى وقيل نصر حامد أبو زيد. ترى أن القرآن قد أحدث ثورة ثقافية فى كتاب القرآن والثورة الثقافية، وأنه دخل فى أتون

عزيتك وأنا طالب فى الجامعة (١٩٥٢ - ١٩٥٦) من خلال «الكن القصصى فى القرآن الكريم» وأنا متأثر بأعمال سيد قطب، التصوير الفنى فى القرآن الكريم، «مشاهد القيامة فى القرآن الكريم»، «الثقافة الأديبى» أصوله ومناهجه، وكلها جاءت فى الأربعينيات. تتلمذت عليه وتعلمت منه، وهو عما فى نفسى من أولوية الجمال.

ثم زاملته بعد ذلك بعشرين عاما منذ ١٩٧٦ وقت تأسيس التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى، نلتس معا تيار الإسلام المستنير مع الشيخ مصطفى عاصى، ونذهب إلى القرى فى ريف مصر نخطب فى الفلاحين مدافعين عن الأرض والعدالة الاجتماعية باسم الإسلام.

وصاحبته فى المؤتمرات الثقافية فى المغرب وتونس وأبينا دفاعا عن الثقافة العربية ولواجهة الغزو الصهيونى الإمبريالى الجديد على الأمة العربية.

وزاملته مع المفكرين القوميين العرب، صلاح البيطار، وجاسم حلوان وأكرم الحوراني، ونحن نوازي الأهواى للتراث وداغا لرقيق.



مسرنا والتاريخ...

وتراث القهر

تأملات كاتب

مسرنا معاصر

الشعر ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا...؟ بهذه العبارة الرقيقة عبّر جان كوكتو عن أهمية الشعر للإنسان...؟ ترى هل يمكن أن أستبدل بكلمة المسرح الشعر فأقول: المسرح ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا...؟

في اعتقادي أن الشعر ضرورة ذاتية لأنه مولود... يعبر عن حديث الإنسان مع ذاته.. أما ضرورة المسرح فلأنه دالوج يعبر عن حديث الإنسان مع غيره.. من هنا نستطيع القول إن جوهر الشعر هو الفرد وجوهر المسرح هو المجتمع. والآن أنتقل من هذه المقدمة إلى ما هو آت...

حقيقة أن العرب عرفوا فن الشعر، وهي معرفة يشترك فيها العرب وغير العرب، فمادام الشعر هو حديث الذات فلا بد أن تعرفه ذات البشر في كل أنحاء المعمورة. أما بالنسبة للمسرح فالسؤال هو... لماذا لم يعرف العرب فن المسرح؟ ألتنا نتقن الحديث مع الذات ونعجز عن الحديث مع الآخر؟ الحقيقة أن الذي يعرف حوار المسرح هو الذي يتقبل

الحديث مع الآخر دون سحر أو غضب أو تعصب. أما الذي لا يعرف حوار المسرح فهو الذي يريد أن يتحدث إلى الآخر دون أن يعنيه حديث الآخر إليه، بل ربما رفض حديث الآخر فضلا عن الإساءة إليه.. فهو حديث من طرف واحد.. وهو حديث الحاكم بأمره.. المعتد برأيه.. صاحب أكبر رصيد من الاستبداد المشهور في تاريخنا.. وهو الاستبداد الشرقي.. استبداد الحاكم المتأله.. السلطان والظيفة وقتل الله في أرضه.. هذا هو تراث القهر الذي حرمتنا من المسرح ومنع المسرح عنا.. ويتضح ذلك فيما يلي:

أولا: المسرح يقتضى أن يكون المجتمع حرا ويتبادل فيه الرأي والرأى الآخر.. لأن هذا هو طبيعة الديكتاتورية المسرحية والصراع الدرامي.. بين الخير والشر.. الحق والباطل.. العدل والظلم.. الكون والفساد.. وهذا ما لا يمكن أن يسمح به في مجتمعات مستبدة يسيطر عليها الحكم الأوتوقراطي أو الحكم الثيوقراطي أو الحكم الديكتاتوري، ولهذا أيضا ظهر المسرح في ظل الديمقراطية الأثينية في بلاد الإغريق وتحت راية القانون الروماني وفي كنف الدول الأوروبية الحديثة التي تلتهج النهج الديمقراطي وتسمح بتعدد الآراء واختلاف الأحزاب والمنظمات والجمعيات وتنافس النظريات والفلسفات والمعتقدات، ولهذا أيضا ظهر فن المسرح في مصر الحديثة في منتصف القرن الماضي مع ظهور الليبرالية المصرية وتكوين أول برلمان مصري في الشرق ونشأة أحزاب وجمعيات سياسية واجتماعية

وثقافية في عصر الخديوي إسماعيل الذي يعتبر بداية عصر التنوير المصري الحديث.

ثانيا: المسرح يقتضى ملها أو ساحة أو مكانا مخصصا للجمهور الواسعة لممارسة اللعبة المسرحية، وهو ما توافر في المدرج الإغريقي والروماني ومسارح القصور لدى الملوك والأمراء والنبلاء إلى أن انتهى إلى شكل اللعبة الإيطالية المعروفة وهو أمر اقتضته الظروف السياسية التي سمحت بتجمع الجماهير واحتشادها في هذه الأماكن الواسعة لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية والعسكرية على الملأ، بينما كان الأمر مستحيلا عندما في الشرق لأن تجمع الجماهير كان يعنى الثورة والفتنة الكبرى، ولم يكن مسموحا بأي حال من الأحوال بتجمعات الناس إلا حين تحتشد للصلاة أو عند تجمع الجيوش في ذهابها وإيابها للنهاد الديني والقتال، وفيما عدا ذلك فهو أمر مرفوض ويعتبر دليلا على الخطر ضد هبة الدولة أو الوثوب على السلطة المستبدة، ومن ثم لزم تلطيق الجماهير وإزائها الديار والركون للنوم من المقارب مثل الدجاج.

ثالثا: المسرح يقتضى وجود طبيعة معينة للنشاط البشري الذي يسمح بالعمل تحت سقف واحد وفي مكان واحد يتم فيه العمل المشترك كما حدث في أوروبا في ظل الثورة الصناعية التي أوجدت أعدادا كبيرة من العمال للعمل داخل المصانع والورش حيث خلقت جهورا متجانسا ومتلانا اجتماعيا وثقافيا ووجدانيا،

الإشارات والتنبيهات

تدعونا لطرح هذا السؤال: ألا يعتبر أن هذا الربط - بين قضية المسرح وقضية الحرية والديمقراطية - ربط تعسفي؟

في اعتقادي أن الربط بينهما على هذا النحو تعبير عن حماسيتنا الشديدة تجاه هذه القضية. ذلك أن تاريخنا كله تعبير عن تراث القهر السياسي الذي بدأ منذ سقوط آخر دولة فرعونية منذ عشرين قرناً وافتقارنا للاستقلال السياسي والحرية منذ سقوط هذه الحضارة التي ولد فيها فجر الضمير الإنساني.

وإذا كان المسرح الإغريقي قد بدأ على أساس الصراع الميتافيزيقي بين الإنسان وقدره، فإن المسرح الفرعوني بدأ على أساس الصراع السياسي بين الأخوين أوزيريس وست رغم الادعاء بأنه صراع بين الخير والشر.

والصراع السياسي يختلف من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان وينشغل المسرح بالسياسة وفقاً لعدة الصراعات الدائر في ساحة المجتمع، وكلما اشتد الصراع السياسي كلما انغمس المسرح في السياسة حتى القاع، وكلما خف الصراع السياسي كلما قل اهتمام المسرح بالقضايا السياسية وربما اختفى تماماً من حياة المجتمع مثلاً اختفى طوال العشرين قرناً الماضية من حياتنا، وتلك هي الظاهرة الغريبة التي تحتاج لمزيد من التفكير والبحث.

وعودة إلى الوراء.. وراء ما قبل العشرين قرناً فسوف نجد أن مسرحنا الفرعوني القديم الذي انشغل بقضية الصراع بين أوزيريس وست، نجد أن

والعلمانية التي جعلت من الشيخ سيد درويش شيخ المسرح الغنائي الحديث ورائد الموسيقى الحديثة.

خامساً: المسرح يقتضى حرية المرأة ومساواتها بالرجل وهو ما توافر في أغلب المجتمعات الإغريقية والرومانية والأوروبية، مما سمح للمرأة بالظهور على خشبة المسرح كما سمح لها أيضاً بالرقص والغناء، بل كان رقص وغناء الرجال والنساء معا من أبرز الاحتفالات الشعبية في هذه المجتمعات وهو ما ساعد على ظهور فنون الأوبرا والأوبريت والباليه وحللات الرقص والموسيقى الراقصة ومسرح الاستعراض، بينما في مجتمعاتنا كان الاستبداد يتجلى في أبهى صوره في كبت حرية المرأة التي كانت تعيش مكبلة داخل الحرمك إما زوجة وسط الضرائر الأربع أو جارية وسط مخات الجوارى والفتان والفصيان، وغير مسموح لها بالظهور في الاحتفالات العامة، بل كانت تشاهد الاحتفال في بيتها من وراء حجاب، ولم يكن مسموحاً لها بظهورها باعتبارها عورة لا يجب أن تتكشف على أحد إلا لمسيدها الذي يسمح لها بالرقص والغناء له ولأصحابه ولدمائه فقط في جلسات الشراب الخاصة والمتع الرخوة.

لهذا ولكل هذا كان من المستحيل علينا نحن العرب أن نعرف فن المسرح قديماً.. كذلك من المستحيل أن يزدهر فن المسرح حديثاً إلا إذا حققنا الشروط التي يجب أن تتوافر لازدهاره وفي مقدمتها الحرية والديمقراطية.

هذه الرؤية العامة لفن المسرح وعلاقته بقضية الحرية والديمقراطية

بينما مجتمعات مثلنا قلت طوال تاريخها تعتمد على نشاط الرعي في المصادر الواسعة حيث لا تجمعات للأفراد، أو نشاط زراعي حيث يعمل الفلاحون فرادى في أغلب الأحوال، أو نشاط حرفي حيث يمارس الحرفي حرفته في دكانه الصغير أو داخل بيته بمفرده أو مع أسرته في أضيق الحدود، أو نشاط تجاري حيث لا يستقر صاحبه في مكان. من هنا لم تتكون لدينا حاسة الجمهور المتجمع في عمل واحد وتحت سقف واحد لخلق الوجدان والوعي الجمعي الذي يقتضيه وجود المسرح.

رابعاً: المسرح يقتضى تهيئة الأذهان للمتعة الجماعية والمشاركة الوجدانية التي لا تنشأ فجأة إلا إذا كان لها جذورها الفنية المتأصلة داخل المجتمعات. وهذه المتعة الجماعية تنشأ عادة من الممارسة الجماعية للعبادة في دور العبادة التي تهتم بالمتعة الفنية، هكذا كانت المعابد الإغريقية والرومانية والكنائس الأوروبية التي تسمح بهذه المتعة الفنية المصاحبة للعبادة مثل ممارسة فنون الغناء والرقص والموسيقى والتشكيل والتشكيل، ومن ثم انتقلت إلى ممارستها خارج المعابد والكنائس ثم استقلت عنها تماماً، أما لدينا فقد كان محظوراً ممارسة المتع الفنية داخل المساجد أو خارجها اللهم إلا فن الزخرفة المجرى وفن التجويد والإنشاد الديني الذي كان من نتيجته ظهور عدد من المطربين في أوائل هذا القرن منهم مشايخ الغناء المعروفين بسبب الانفراجة الليبرالية

الإشارات والتنبيهات

على أشده على يد النخبة المصرية التى تمثل الشخصية الوطنية ضد التدخل الأجنبى وأزمة الديوان وقساد الضديوى وقلم الشراكسة والأتراك. ورغم أن مسرح يعقوب صنوع «أبو نضارة» كان فى بداياته ومازال فى المهد سبباً إلا أن طبيعة الصراع السياسى جعلته يدخل معترك السياسة ويقدم عروضاً ذات نبرة سياسية عاتية جعلت الخديوى يأمر - بكل شراسة - بإغلاق هذا المسرح الوليد بعد سنتين فقط من مولده ويأمر بتلى مؤسسه إلى الخارج، وبذلك كان أبو نضارة هو أول رواد القلم الذى يحكم عليه بالنفى والمصادرة، وكان هذا هو أول طابور النفى حيث نفى من بعده عدد من أرباب القلم والفكر أمثال محمد عبده وعبد الله النديم والأقفاى والهاروى وببرم التونسى وغيرهم. أيضاً حينما أنشأ عبد الله النديم مسرحه فى الإسكندرية كان مسرحاً سياسياً فى الأساس وقهرته السلطة مثلاً قهرت مسرح سليم نقاش وأديب إسحق. وحينما اشتعلت الثورة المصرية ١٩١٩ تكاتف كل من محمد تيمور وسيد درويش ويديع خيرى وببرم التونسى من أجل تقديم عديد من الأناشيد الحماسية والموضوعات السياسية من خلال المسرح الفئانى، وهكذا ازدهر المسرح فى ظل الصراع السياسى القائم بقيادة النخبة الوطنية ضد الاحتلال البريطانى. هذا أيضاً ما حدث للمسرح المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ أو ما تسميه بمسرح الستينيات، فهو مسرح سياسى بالدرجة الأولى لأنه نشأ فى ظل

ومملوكية وعثمانية) وللأسف الشديد أيضاً، فإن الشخصية المصرية والوطنية المصرية لم تظهر طوال العشرين قرناً نظراً لاحتلالها وتحللها وانطوائها والعزائها واستكانتها بعد أن أصبحت مصر - التى كانت أكبر إمبراطورية فى العالم القديم - مجرد ولاية مستعمرة تابعة للفرس ثم الإغريق ثم الرومان فالعرب فالعثمانيين. وغير صحيح تلك المقولة التى تدعى أن الأجنبى قد ذابوا فى الشعب المصرى بل نحن الذين ذبلنا فيهم وتواءمنا معهم ورضخنا لهم ولم ندخل فى صراع حقيقى معهم كما فعلنا مع الهكسوس من قبل، وإذا كان ثمة صراع حدث فقد كان صراعاً على الهامش الاجتماعى بعيداً عن البعد السياسى، ومن ثم فإن اختفاء الصراع السياسى من النخبة المصرية والسلطة الأجنبية أدى بالتالى إلى اختفاء المسرح طوال هذه القرون.

أما بدم ظهور الشخصية الوطنية والنخبة المصرية فقد كان بعد فترة الاستقلال الوطنى التمسى مع عصر محمد على باشا مؤسس مصر الحديثة وظهور مفكرين مصريين بدءاً من رفاعة الطهطاوى وظهور الحركة الوطنية المصرية والليبرالية المصرية والعسكرية المصرية مع الثورة العربية ضد التدخل الأجنبى. لذلك عاد المسرح المصرى للظهور بعد أن انقطع عشرين قرناً. بدأت تتضح ملامحه الوطنية والشعبية على يد رائد المسرح المصرى الحديث «أبو نضارة» حيث كان الصراع السياسى

هذا المسرح يتخذ مساراً جديداً، إذ حين هاجمنا الهكسوس وبدأت المقاومة الشعبية والرسمية بقيادة النخبة المصرية الفرعونية، خرج هذا المسرح من صورته الميتافيزيقية داخل المعبد إلى صورة واقعية خارج المعبد، وأصبحت شخصيات الأسطورة ترمز إلى رموز سياسية وتضالعية وطنية. أولوريس هو الحاكم الشرعى لمصر، وست هو الاحتلال الأجنبى الممثل فى الهكسوس وإوريس فى مصر، وجورس هو الشعب المصرى - بقيادته - الذى يناضل من أجل حرية.

وتخرج هذه الدراما من المعابد لتمثل فى الشوارع وعلى شاطئ النيل لتحريض الشعب على المقاومة ضد الهكسوس.. وهكذا إلى أن تم تحرير مصر من الغزاة. هنا يخرج علينا سؤال مهم؟ لماذا لم يكم المسرح بدوره خلال العشرين قرناً منذ سقوط الدولة الفرعونية على يد الفرس فالإغريق فالرومان فالعرب فالعثمانيين؟ لماذا اختفى المسرح أصلاً طوال هذه القرون؟ فى اعتقادى أن المسرح المصرى اختفى مع اختفاء الوطنية المصرية والشخصية الوطنية.

والشخصية الوطنية تظهر عادة مع ظهور نخبة وطنية مستبيرة لديها رؤية مستقبلية تؤمن بالشخصية الوطنية والسلطة الوطنية، وهذا للأسف لم يحدث طوال العشرين قرناً، فالنخبة الحاكمة فى مصر لم تكن نخبة مصرية بل نخبة أجنبية (فارسية وأغريقية ورومانية وعربية

الإشارات والتنبيهات

التراجيدية (الثأر ورحلة العذاب - سيف الله - رجل في القلعة) وحاولت في كل تراجيديا من هذه التراجيديات أن أتناول موضوعا فلسفيا وبعبارة أخرى رؤية فكرية لواقعنا المعاصر.

ففي (الثأر ورحلة العذاب) أبرزت مأساتنا السياسية متجلية مع مأساة الشاعر والأمير الصعلوك (امرؤ القيس) الذي شاعت ظروفه العشرة أن يحمل على عاتقه - رغم أنه - مسؤولية ثأر أبيه الملك الذي لم يكن له ذنب فيه وبذلك دون تحقيقه.. ذلك أنه صنعوه حاول أن يلبس لعبته مع الملوك فلم يفلح، وكان تفكيره قبلها جاهليا ميتافيزيقيا يناطح طواحين الهواء دون أن يغير من ذاته أو فكره أو تصوراتيه بما يلائم الظروف الموضوعية في عالم شرس يتحكم فيه القياصر والأكاسر ويكون فيه مقدرات العالم وموازينه، هذا ما حدث ويحدث لنا حاليا. إننا نتصرف تجاه العالم مثل ذلك الصعلوك الذي يريد أن يدرك ثأره بالمنطق الجاهلي وبالأسلوب الميتافيزيقي، ونتصور أيضا أن العالم يناصبنا العداوة والبغضاء، حتى جعلناه نخطر أينا بدوره نظرة عدائية ويستشعر الخطر منا، ليس لقوتنا ولكن لنزعتنا الثأرية التي تنسب بالتطرف والعنف والجهالة والغلب باسم الحق والعدل والدين، والنتيجة أننا سننتهي مثلما انتهى امرؤ القيس الذي مات بحة قيصر الذهبية دون أن يحقق الثأر لأبيه المقتول، بل قتل هو الآخر دون أن يأخذ أحد بثأره. إنها نهاية مأساوية تؤكد أننا لم نغير ولن نغير، ومصيرنا هو مصير ذلك الملك

نفسى أكتب عن جنس أدبي ليس له جذور في تراثنا الأدبي، وكل ما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا القديم، مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المحيظين أو فنون السامر الشعبي أو الحكواتي أو الراوي أو الاحتفاليات الشعبية، وغيرها مما لا يدخل في علم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب. كما أن التجربة المسرحية الغربية التي استقرت منهاجها ونظرياتها لم تكن لتجد من حريتي في حوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بالأستاذ، فهي تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير، وأيضا أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والامتثال من إسارها رغم قوتها وشدة تأثيرها، ولست ملزما بالانتماء إليها إلا من باب الإحباب والانبهار والمحاكاة. ومن هنا لم أجد في نفسي حرجا من أن أأخذ من التجربة الغربية ما أريد وأصوغها كيفما شئت وأحذف منها أو أدخل عليها من خبرتي الشخصية وقدرتي الإبداعية ما أراه مناسباً ومفيداً.

أذكر أنني في بداية عهدي بقراءة الفلسفة، قرأت محاورات أفلاطون، وأعجبني ما فيها من حوار فكري وجدل فلسفي، فكتبت بعض المسرحيات الذهنية التي اعتمدت على الحوار الفلسفي والميتافيزيقي والصراع الفكري بين الشخصيات بالإضافة إلى تأثري بالمسرحيات الذهنية التي كتبها كاتينا الكتيرز توفيق الحكيم. ومن عبادة هذه الحوارات الفلسفية كتبت فيما بعد المسرحيات

صراع بين القوى الاستعمارية وحركة التحرر الوطني التي كانت تقودها الزعامة المصرية حينذاك ولوجود مشروع قومي يسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية واليقظة القومية، كما أن حركة التأليف المسرحي اعتمدت على نخبة من المثقفين المصريين الذين يحملون رؤى سياسية تقدمية ناضلوا من أجلها وخلقوا المعتقالات في سبيلها. ومن ثم فقد كانت إبداعاتهم المسرحية تنسم بالزرعة السياسية الوطنية. هكذا كانت مسرحيات الناس التي تحت وحلاقي بغداد والفتى مهراون والحلاج وباب الفتوح ومنين أجيوب ناس والفرافير والسبسة والدخان وغيرها. أما جيلنا الذي ذاق طعم الحكمة وعاش سنوات الانتصار ثم لحظات الانتصار وشاهد عصر الانطباع والسلام والإرهاب، فقد كتبت عليه السياسة أيضا وأصبحت قدرا لا فكاك منه، وعلينا أن نعترف بأن هذا شر لابد منه، فهذا قدر كتاب المسرح في ظروف مجتمعاتنا المتخلفة والتي تكافح من أجل مبادئ الحرية والديمقراطية والعدل، قدرهم أن يضحو ببعض القيم الفنية في سبيل تحقيق الأهداف الاجتماعية والسياسية. هذا ليس قدرنا فقط.. بل قدر كتاب العالم الثالث، وقد قبلناه وارترضيناه ولا نملك إلا أن نمضي حتى منتهاه.

من هذا المنطلق أتحدث عن تجريتي مع المسرح والتاريخ والتراث، وفي اعتقادي أن الشعور بالحرية هو أساس العملية الإبداعية خصوصا في المسرح، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية في الكتابة المسرحية عندما وجدت

الإشارات والتنبيهات

الصعلوك إن لم تتخلص من النزعة القبلية التي تعيش معنا ونعيش فيها وتسيطر علينا وعلى تصوراتنا للعالم ولأنفسنا.

أما تراجيديا (سيف الله - فرسان الله والأرض) فهي رؤية فلسفية للتجربة التاريخية الإسلامية، وشكلت في ذلك الصراع الذي نشأ بين خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب، حيث يمثل أولهما الإيديولوجيا الإسلامية العسكرية من خلال منطق الجهاد بالقوة والسيف والآخر يمثل الإيديولوجيا الإسلامية الشرعية من خلال القانون، أو بمعنى آخر هذا يريد فرض العقيدة ونشرها قسراً وذلك بريدتها سريعة وشرعا. واختلف الرجلان النقليضان رغم اتفاقهما في الهدف الإيديولوجي وتشابههما في السمات كما يقول بعض المؤرخين، فهما في الحقيقة يمثلان وحدة الضدين لا تنافر القطبين، ولذلك فقد كانت نهايتهما متشابهة، أولهما مات على فراشه برغم أنه كان مقاتلا حتى آخر لحظة من حياته والآخر مات مقتولا غيلة وغدرا رغم أنه كان يسعى طوال حياته إلى إقرار عدالة الشريعة على وجه الأرض. هذان الرجلان أو هذان المنهجان لا يزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة منوحي الجهاد والحرب وتقسيم العالم إلى دار سلام ودار حرب - ولا مناص من إراقة الدماء في سبيل الدين - ومنهج آخر يزعم أنه يحكم باسم الشريعة وتكنين الإيديولوجيا في إطار من القوانين الشرعية. وكل من هذين المنهجين يتم الآخر بالتكفر والخروج عن الدين، والنتيجة أنهما لم يلقا إلا على هدف واحد وهو تحويل العقيدة

الدنيوية إلى عقيدة سياسية، ومن ثم كان السقوط التاريخي الذي مازلنا نعانى منه، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام السياسي منذ الفتنة الكبرى حتى الآن.

أما التراجيديا الثالثة (رجل في القلعة) فهي تتناول مأساتنا مع التجربة الديمقراطية، حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان في الحكم لدينا؛ فكرة (المستبد العادل) التي سيطرت على فكرنا الديني والسياسي والاجتماعي طوال تاريخنا وتمثلت في شخصيات عدة حكمت بلادنا حكما مستبدا مع تحقيق إنجازات تاريخية ودينية، وفكرة أخرى تستند إلى رأي العامة أو رأي الأمة. وتصارعت الفكرتان ممثلتين في شخصية محمد علي باشا وشخصية السيد عمر مكرم، وكلاهما كان لديه حلم تحقيق النهضة القومية وبناء مصر الحديثة ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم القومي وأجهضت التجربة تماما، ففكرة المستبد العادل تعمل في داخلها جرثومة فنانها لاعتمادها على رؤية فردية متوحشة لا حدود لها، والفكرة الأخرى تنطوي في داخلها على جرثومة فشلها لاعتمادها على رومانسية ميتافيزيقية من العدل بعيدة عن المنهج العلمي والواقعي، ولذلك ضلت طريقها، وانلرط عدها. وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية في تاريخنا الحديث، وفي زعمى أنها نموذج مازال مستمرا ومتكررا للفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة ولربما في المستقبل القريب.

هذه التراجيديات الثلاث رغم

اتفاقها على طرح قضايانا وهومنا التي نعيشها حاليا بالإضافة إلى أنها ترصد وتنفذ وتنفذ تاريخنا السياسي والديني والثقافي، قدمت من خلال أشغال مختلفة. فهي (النار ورحمة العذاب) قدمت تراجيديا كلاسيكية مستفيدة من المنهج الأرسطي للبطل التراجيدي الذي يحمل في داخله بذرة سقوطه وخطاه التراجيدي المحتوم في مواجهة أقدار وظروف أكبر منه وأقوى من كل طموحاته.

وفي (سيف الله) قدمت تجربة جديدة حين جمعت بين المنهج الأرسطي والمنهج الملحمي رغم ما بينهما من تناقض أكاديمي، إلا أن ذلك كان بالنسبة لي هو مساحة الاجتهاد والحرية اللتين تمسكت بهما لأقدم عملا مسرحيا تجريبيًا على الأقل من وجهة نظري ومن خلال معتقدى لقضية المسرح الذي أمارس بحرية أكثر بحكم تحرري من وجود تراث يكبلني بقيوده أو نظرياته. أما عن (رجل في القلعة) فهي تراجيديا تحمل كثيرا من حرية التجريب في الشكل حيث جمعت فيها كل المناهج، فهي تراجيديا كلاسيكية أرسطية وهي من جانب آخر ملحمة بريختية، وهي - بالإضافة إلى ذلك - تستخدم مفردات المسرح الشعبي المصري، خصوصا لعبة التشخيص عند المحققين وطقوس التقمص المسرحي في احتفالية (الزار) ولعبة التمثيل والتقليد في ظاهرة السامر الشعبي إلى الحد الذي وصفت فيه بأنها تراجيديا في قالب شعبي. ثمة محاولات أخرى عندى للتجريب في أشكال الكتابة الإبداعية خصوصا في إطار التاريخ

ومن تراث السيرة الشعبية استلهمت مسرحية (تفريية مصرية - ست الحسن) التي تعتبر محاولة تجريبية للتعامل مع فن السيرة الشعبية على نحو غير تقليدى، فبطل السيرة الشعبية يتصف بصفات عدة، من أهمها أنه يبدأ سيرته بكونه مجهول الهوية والنسب مشكوكا فى أمره، يعيش غريبا عن أهله ووطنه، إلا أنه يحقق بطولات خرافية وأسطورية، ومن خلالها يعود الاعتبار إليه ويقر الجميع بحقيقته، ويقبلون نسبه ويعترفون به ويفخرون بانتسابه إليهم.. وهذه الرحلة التى تبدأ بالانكار والفريبة والاعتراب فالتعريف والاعتراف، كما تبدو فى السيرة الشعبية، هى ما حاولت محاكاتها فى مسرحية (تفريية مصرية) حيث نجد أنفسنا أمام بطل من أبطال حرب العصور الذى حقق بطولات فائقة، إلا أنه عاد بعد عشر سنوات وقد فقد ذاكرته، ويبدأ رحلته وغريته فى كل كفور وتجع مصر مصطحبا أحد رواة السيرة من عازفى الزبابة، لعله يعثر على أهله، ويحملا يتصادف وجوده فى قريته لا يستطيع التعرف على أهله خصوصا وقد وجد أمه قد تزوجت عنه وزوجه تزف إلى ابن عمه وأن عمه وابنه قد استوليا على أرض أبيه الذى مات حزنا وكعدا، بل إن ابنة الذى تركه وذهب إلى الجبهة وهو فى بطن أمه قد تسب إلى غيره. إن (تفريية مصرية) تعتبر محاولة تجريبية فى السير على خطى ونهج السيرة الشعبية ولكن بصورة معاصرة، فألى أى مدى نجحت هذه المحاولة سواء فى استلهام شكل السيرة أو

طريقة فن الارتجال الشعبى «الديلارى»، الذى تتسم به الفرق الجواله وفن المحبطين والتشخيص الشعبى بالإضافة إلى فن المسرح التجسبى وفى إطار التعامل مع عالم التراث واستلهام الموروث الشعبى والأسطورى كتبت مسرحيات عدة، منها (حلم ليلة حرب) عن أسطورة شعبية تحكى أن تحلة تهبط من السماء تحمل خرجين بأحدهما رأس قتيل وبالأخر كنز وتأتى فى إحدى ليالى رمضان خصوصا فى أيامه الأخيرة لتلب الكنز لمن يجرؤ على أن ينظف رأس القتل تنظيفا جيدا فى إشارة واضحة تعبر عن ارتباط الشر بالثراء فى الضمير الشعبى، وتختلط الخرافة بالواقع إلى الحد الذى تحدث فيه جريمة قتل ولا يدري أحد إن كان القتل قد حدث فى إطار الخرافة أم أنه واقع بالفعل بينما أحلام الجميع تتجه نحو الكنز.

وفى مسرحية (الحريق) تناولت طبقا شعبيا معروفا لدى بعض مدن الشمال والقناة حيث يحتفل الناس بليلة شم النسيم بطقس يقومون فيه بإحراق دمية فى حجم الإنسان تسمى (الأبنى) فى احتفال أقرب ما يكون إلى طقس البدائيين بين الرقص والطبل والتهليل والغناء ويختلط بأحداث الواقع الفعلى اختلاطا كاملا تحت وطأة الانفعالات الوجدانية البدائية، فى مواجهة ظروف الظلم الاجتماعى والقهر الميتافيزيقى ومشاعر الإحباط النفسى، وبدلا من أن تصرق الدمية الرمز، تحرق الرمز ويتحقق بذلك الخروج من مأزق الظلم والقهر والإحباط.

والدراما التاريخية. لقد قدمت ثلاث محاولات فى تاريخنا الحديث أهم ما يميزها ويؤكد تجريبيتها من وجهة نظرى أننى أقدم الدراما التاريخية من خلال لعبة مسرحية شعبية، مثل تجربة مسرحية (رواية التديم عن هوجة الزعيم) التى قدمت أحداث الثورة العربية من خلال لعبة المسرح داخل المسرح حيث اختلط فيها التاريخ بالواقع ولم يعد هناك ما يمكن به أن تفصل بين الاثنين لتتشابه ما يحدث فى الواقع من تشخيص مع ما حدث فى التاريخ من أحداث. وخرج من هذا كله شكل مسرحى يصعب تأطيره أو تصنيفه تصنيفا أكاديميا إلا بقدر من التجاوز والاستثناء.

والتجربة الأخرى هى مسرحية (مآذن المحروسة) التى استخدمت فيها الاحتفاليات الشعبية وفن المحبطين لتقديم رؤية درامية عن وقائع حدث إباه حملة نابليون على مصر. هذه التجربة أيضا قدمت الدراما التاريخية بصورة جديدة فى إطار اللعبة المسرحية والاحتفالية الشعبية المصرية دون الوقوع فى جهامة التاريخ وجفافه. والتجربة الثالثة هى مسرحية (أبو نضارة) التى تتناول نشأة أول مسرح مصرى وتصادمه مع السلطة فى أول تجربة صراع وصدام حديثين بين الفن والسلطة وكانت النتيجة إغلاق هذا المسرح بفرمان سلطوى تأكيدى لمقولة مهمة وهى أن الصراع بين الفن والسلطة هو فى حقيقته صراع بين الحرية والقيود. وقد قدمت هذه المسرحية فى شكل جديد يعتمد على

الإشارات والتنبيهات

مضمونها؟ هذا هو السؤال الذي يفترض أن يجيب عنه السادة النقاد والدارسون.

وفي إطار محاولات أخرى تناولت أهم ظاهرة احتفالية في مجتمعنا المصري وهي ظاهرة الموالد الشعبية، ومن وحى هذه الموالد كتبت (ثلاثية الموالد) التي تضم ثلاث مسرحيات كوميدية استعراضية هي (المليم باربعة - مولد يا بلد - ملاعب عنتري) وظاهرة الموالد هي ظاهرة فريدة يتميز بها الشعب المصري أكثر من غيره، حيث يندر ألا توجد مدينة أو قرية تخلو من أحد الأولياء الذين تقام لهم احتفالات الموالد كل عام، ويبدو أنها ترجع لجذور تاريخية وأصول فرعونية، حيث كان لكل إقليم أو مدينة أو قرية رمزها المقدس. والزرعة الاحتفالية تتضح فيما يقدم داخل الموالد من ظواهر متعددة تجمع بين الفناء والرقص والسحر والسورق وألعاب الحواة والتشخيص، هذا العالم الغريب والعجيب قدمت له نموذجاً في مسرحية (المليم باربعة) وهو نموذج صاحب نغمة الملهم باربعة الذي يطلب منك أن تصنع الملهم على الرقعة ويحرك الزهر فتكسب أربعة ملاليم، من هذه اللعبة نشأت لعبة (توليف الأموال) التي سادت مجتمعنا المصري، وهذا من أن يكون الملهم باربعة مليمات أصبح الملهم باربعة ملاليم، واستطاع هذا اللاعب النصاب أن يحول مجتمع الموالد كله إلى مجتمع سودعين في شركته الوهمية التي اعتمدت على إثارة الشرارة والطمع في نفوس الناس للمكسب السريع، ويتواطؤ من كل

الأجهزة في الموالد بداية من رجل الدين حتى رجال الأمن والنيابة والحكومة.

وفي إطار الموالد أيضاً، كتبت مسرحية (مولد يا بلد) دفاعاً عن ظاهرة الموالد باعتبارها وعاء للتراث الغني للشعب المصري، وذلك في مواجهة هجمة شرسة من جماعات النظام المتطرفة التي أرغمت محافظة دمياط منذ بضعة أعوام على إلغاء مولد (أبو المعاطي) بحجة أنه بدعة من بدع الشيطان، مع أنه لم يكن سوى المتفنن الوحيد للترفيه عن سكان المحافظة ترفيهاً بريئاً، وكان كرنفالاً شعبياً يحمل في ثناياه إبداعات الفن الشعبي من فنون الراجوز وسندوق الدنيا والحواة والمحيطين والمتشددين والمداهين والمطربين وألعاب الحظ والتسليم... إلخ.

ومن وحى حرب الخلوج وبأساة ضيق الألقى العربي والفناء في هذه الحرب كتبت كوميدياً (ملاعب عنتري) التي وجدت لها معادلاً موضوعياً في شخصية عنتري لاعب الألعاب الخارقة في الموالد، الذي يمكنه أن يصد القطار بيده ويرفع الأوتويس ويحطم القنود الحديدية ويهزم عصبة من الشجعان، والذي يستغله أو يعنى أصح يستغله سادة الموالد من أغنياء تجارة المخدرات واللصوص والقنوات الذين يفرضون الإتاوات والمخبرين الذين يستخدمون أسلوب التهريب والترغيب والابتزاز، كل هؤلاء يتعاملون مع عنتري بطل الألعاب الخارقة لاستغلاله لصالحهم. ورغم

تحذيرات ابنة عمه التي تحبه وتخاف عليه فإنه يلق في شركهم ويصبح كلباً خاضعاً لإرادتهم بحسونه كيف يشاءون ويطلقونه متى يريدون. أليس هذا هو ما حدث في مولد حرب الخلوج الذي كان وما زال قائماً حتى الآن؟ هذا هو الاجتهاد الثاني بعد مسرحية (تغريب مصرية) لاستلهام فن السيرة الشعبية في التجريب المسرحي ولكن في إطار الكوميديا.

هناك اجتهادات أخرى في مجال التجريب المسرحي، منها مسرحية (تحت التهديد) وهي محاولة لتقديم تجربة مسرحية من نوع (السيكودراما) عن حكاية مثال أنهم قلداً في جريمة قتل غامضة وخرج من السجن معتقداً أن زوجه مسؤولة عما أصابه قلداً، فيصنع لها قاعة محكمة من التماثيل في محاولة لإعادة محاكمته لتبرئة نفسه واتهامها، وتحرك التماثيل وتبدأ المحاكمة وتختلط أحداث الماضي والحاضر إلى أن يصل الحال بالزوجة أن تقتل نفسها تحت وطأة الشور بالذنب، إلا أنه يتكشف في النهاية أن جثة القتل التي سبق أن اتهم بها ما هي إلا تماثيل من الشمع.

وفي مسرحية (المزرعة) التي جمعت في شكلها بين الإطار التسجيلي والدراما التقليدية لمناقشة قضية الصرب والسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين وامت الأحداث من خلال بيت ومزرعة استولت عليها عائلة إسرائيلية واستوطنتها بعد أن قتلت وطردت

الإشارات والتنبهات

الجماهير حتى حولتها على مدى القرون السابقة إلى قطيع متخلف تجذبه الأفكار الخرافية وعبادة الماضي والحلم بالفرديوس المفقود ومحاربة المنطق والعقلانية ورفض التعددية ونقد المعقول إذا ما تناقض مع المنقول وكراهية المستقبل وتحريم الفنون والعلوم وتكفير المجتمع والفكر المستنير.

وفي اعتقادي أن تراث القهر والاستبداد السياسي والميتافيزيكي الذي ولعنا في أساره لما يقرب من عشرين قرناً أو يزيد، قد مثل أخيراً في فكر هذه الجماعات الظلامية، ومن ثم فلن تقوم لنا قائمة إلا إذا تضافرت جهود المفكرين والمثقفين والمبدعين لتقويض دعائم هذا الفكر المتخلف لهذه الجماعات، مثلما فعلت أوروبا حين حطت مفكرها ومبدعها تراث العصور الوسطى والظلام وبشروا بالفكر العلمي وعصر التنوير. ■

محمد أبو العلا سلاموني



العالمي للإسلام السياسي الذي يسعى إلى الجمع بين الدين والدولة ومحاوله محاولة الردة بالمجتمع إلى نموذج الحكم المتخلف الذي ألفاه كمال أتاتورك في تركيا والذي كان سبب تخلف المسلمين جميعاً وعدم تقدمهم لمدة خمسة قرون مضت حتى الآن.

وأخيراً وليس آخراً، كتبت مسرحية باسم (ديوان القهر) وهي مستلهمة من حكاية تراثية أوردها الأصفهاني في كتابه (الأغاني) حيث روى على لسان عثمان الوراق أنه رأى العتابي الفقيه يأكل خبزاً على طريق بباب الشام في بغداد فقال له: ويحك أما تستحي؟ فقال له: أرايت لو كنا في دار فيه بقر كنت تستحي أن تأكل وفي تراك؟ فقال لا، فقال اصبر حتى أملكك أنهم بقر. فقام وعلق وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم: روى أكثر من واحد أن من أخرج لسانه وأمكنه أن يلعق أرنبه أنه لم يذل النار.. فما بقي أحد إلا وأخرج لسانه يوماً به نحو أرنبه أنه مثل الأبقار، فلما تفرقوا قال العتابي: ألم أخبركم بأنهم بقر...؟

هذه الحكاية التراثية تعبير عما وصل إليه حالنا مع جماعات التطرف والإرهاب التي تحاول أن تلقى عقولنا وتقتل رؤوسنا وتجعل منا قطعاناً من أبقار تلحق أتوقها اتقاء لشار جهنم وعذاب القبر.

هذه المسرحية حاولت فيها مناقشة البنية النفسية والذهنية المتبذرة وأسباب حالة البقرة التي أسهمت الجماعات المتطرفة مع السلطات المستبدة في غرسها لدى

أصحاب المزرعة والبيت، ويستطيع أحد الفدائيين من العائلة الفلسطينية أن يقتحم البيت ويجعل من فيه من الإسرائيليين رهائن بين يديه ليعقد محاكمة للعائلة الإسرائيلية التي اغتصبت المزرعة أمام العائلة الفلسطينية.

وتصل نهاية المحاكمة إلى الاعتراف بحق الأسرة الفلسطينية، ولكن وتحتم بعد ذلك ضرورة إيقاف نزيف الدم وتحقيق السلام بين العائلتين، إذ لا مناص من تواجد الأسرة الإسرائيلية مع الأسرة الفلسطينية بحكم الأمر الواقع، وحيث يتم عقد وثيقة سلام واتفاق على أن تعيش العائلتان في البيت معاً، ولكن حينما تصل السلطة الإسرائيلية ترفض هذه الوثيقة بين الأسترين لأنها تعني ضياع الهوية الإسرائيلية وذويانها في الهوية العربية على المدى الطويل، ومن ثم يقسّر رجال السلطة الإسرائيلية تسف البيت وإعادة بنائه ليكون ملكاً خالصاً للإسرائيليين وحدهم. المسرحية بهذا المعنى تؤكد أن إسرائيل ترفض فكرة فلسطين الديمقراطية وتؤكد نزعتها العنصرية الشوفينية، وهذه النزعة بالقطع ستكون ضد السلام.

وفي مسرحية (أمير الحشاشين) حاولت أن أقدم جذور الإرهاب الديني المتمثل في فرقة (الحشاشين) المنتمية للمذهب الإسماعيلي، من خلال إطار غفائي استعراضي، ومعاذل تاريخي لما يحدث في واقعنا الحالي الذي استشرت فيه حركات التطرف الديني والإرهاب الدموي والذي يقوده التنظيم

عن الأفلام التسجيلية والقصيرة والتحرك

توصية لجنة التحكم بإعادة مهرجان الإسماعيلية الدولى، وخاصة أنه كان قد بدأ يمتع أقدامه على ساحة المهرجانات الدولية ويشار إليه فى دليل السينما الدولى، وتضمن له الاتحاد الدولى لمهرجانات الأفلام القصيرة.

وقبل أن تستطرد فى قضايا أخرى، فأخبط الراى رغم التحفظات وبعض الانتقادات - إن إقامة مسابقة الأفلام القصيرة والتسجيلية إلى جانب الروائية هو لصالح الأولى خاصة أن العروض بالمجان الباب مفتوح أمام جميع فئات الشعب، وقد أقبل الشباب وطلاب معهد السينما رغم أنهم كانوا على مشارف الامتحان، ويمكن تحقيق إقبال أكبر بمزيد من الإعلام الصحفى والتلفزيونى اليومى... وتأتى النظرة إلى كم الأفلام التسجيلية والقصيرة المشاركة لتثير قضية هامة حول مستقبل هذه النوعية.. عشر فيلما من إنتاج المعهد العالى للسينما - من بين هذا العدد ثمانية أفلام مشروعات طلاب فى السنة الثالثة والباقي مشروعات تخرج الطفولة الملهمة هنا أنه بدون أفلام معهد السينما لن يكون هناك مهرجان وخاصة لو تحققت توصية لجنة التحكم بإقامة قسم خاص لأفلام طلاب المعهد فى إطار المهرجان وأن لا تشترك بالمهرجان إلا أفلام التخرج، ومشاركة المركز القومى للسينما - الجهة الأساسية المستولة عن إنتاج هذه النوعية - أحد عشر فيلما فقط - وكل من إتحاد الأكاذه والتلفزيون وصندوق التنمية الثقافية له فيلم واحد فقط، مما يعيننا إلى «المقبلة الملهمة» حول مستقبل هذه النوعية وخاصة الفيلم التسجيلى.

ومن هنا كانت دعوة لجنة التحكم - معذرة لإشارة أخرى لها - إلى عقد

تثير مشاركة الأفلام الروائية القصيرة والأفلام التسجيلية وأفلام التحريك للمرة الثالثة فى المهرجان القومى للسينما المصرية الذى يقيمه صندوق التنمية الثقافية، أكثر من قضية.. لعل أولها: هل مشاركة هذه النوعية إلى جانب الأفلام الروائية الطويلة بما للأخيرة من بريق الشهرة والإقبال الجماهيرى فى صالحها! بعد أن كان يلهم مهرجان خاص بها كانت أكثر دوراته مهدية للإسماعيلية، وحينما تضر أقيم مهرجان القاهرة السينمائى الدولى إلا أن مدينة الإسماعيلية ظلت تحتضن المهرجان على مدى كمهرجان قومى ثم استمرت تحتضنه كمهرجان قومى مع تغير الجهات المشرقة عليه - بين المركز القومى ثم فى الدورة الأخيرة - عام ١٩٩٥ - صندوق التنمية الثقافية، وأتاح فى المهرجان الدولى فرصة الاحتكاك بين المبدعين المصريين والأجانب.

وقد تولف المهرجان ولم يقعد عام ١٩٩٦، ومازالت ثلاثة المهرجان تنص على أن الأفلام الفائزة بجائزة أفضل فيلم فى مسابقات المهرجان القومى هى الأفلام التى تمثل مصر فى مسابقات مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة ومن هنا كانت

مؤثر يناقش مستقبل الفيلم التسجيلى، وهو أمر جلى يرتبط بالقضايا الوطنية - والقومية، وبآليات الإنتاج والتوزيع، ومسؤوليات الأجهزة ومن بينها التلفزيون والقنوات الفضائية، وكذلك الجهات الأهلية وقد لاحظنا فى المسابقة انصراف الدراميين بمعهد السينما عن الفيلم التسجيلى واهتمامهم بالروائى، وهذا تصدر يحدد بالأساتذة المشرقيين مواجهته لإعداد جيل من السينمائيين الشبان مفهوم حقاً بقضايا المجتمع كيف يفكر شباب السينمائيين، كيف يحاولون أن يعبروا عن أنفسهم ومجتمعهم... وما بعدهم؟

فيلم «طبرى باطبار»، ٣٧ دقيقة إخراج هالة خليل الفائزة بجائزة أفضل فيلم روائى قصير - و ٣٠٠٠ جنبة - سيناريو شيرة سلام - شهادة تقدير - من إنتاج المركز القومى للسينما - يمكن أن يؤخذ كنموذج طيب، وخاصة من وجهة نظر مخرجة شابة وكاتبة سيناريو شابة، تعاونان الفوس فى عالم له خصوصيته النسائية، واختاران لحظة بلوغ الفتاة الفاصلة بين الطفولة والأنوثة وتغير نظرة المجتمع إليها. الفتاة الصغيرة التى تبدأ تشعر بأنوثتها وتتوالت جسدا أمام المرأة، ولكنها ما زالت طفلة تلعب مع أولاد وينات الجيران - كلوا بأسية، والتعب قات، - وهذه بعض العناوين داخل الفيلم - وتعيش فى بيت مكتظ وأسرة مصرية بسيطة حيث تفتى الأم - فى إعداد الطعام، والصنابة بالزجاج والأولاد، وحيث الغالة - سلى محمد - تلعب حظها فقد طردها زوجها بعد أن ضربها، وفى انتظار المحكمة، تربطها صداقة بريئة مع ابن الجيران الذى يصحبها فى الطريق للمدرسة لسره خطها

الإشارات والتنبيهات

والمجتمع، ويستحق جائزة لجنة التحكيم وألقى جنيته وقد يذكرنا هذا الفيلم القصير لتفاية بلغم روائى طويل للمخرج الإيراني عباس كبروستامى الذى عرض فى أول دورة لمهرجان القاهرة الدولى لأفلام الأطفال ولماز بجائزة بمهرجان لومبارنو الدولى.

وفى جو الأطفال وعن قصة لكتاب آخر، محمد المغزلجى، تدور أحداث فيلم «السوت يضحك» إخراج أحمد فهمى عبدالقاهر عن سيناريو له فاز عنه بجائزة فى مهرجان موباج الدولى لأفلام معاهد السينما فى نوفمبر ٩٦. حول طفل يلقده أمه المريضة. تكسو مشاعره حتى لتراه يكسر رقبة عصفور فى البداية، ويمارس القنص تحت الماء حتى ليظن رفاهية أنه قد التحر حزنا ولكنه يخرج بزيادة قوية، وقد صدر المخرج جو القرية، والبيت الحزين، ووفى فى قيادة ممثلوه من الأطفال وفى استخدام المؤثرات الصوتية. واستحق جائزة العمل الأول. وألف جنيته.

هناك محاولات طيبة فى الأفلام الأخرى التى لم تلز بجوائز، منها ما يتضمن تصويرا عن هومو الشباب مثل فيلم «لوحة من لحم» إخراج كريم محمد عبدالعزيز قد يمثل أزمة جيله من خلال طبيب شاب يجد نفسه عاجزا عن تطبيق حلمه فى الحياة الكريمة والزواج بمن يحب بسبب العوائق المادية فيفكر أن يبيع نفسه فى المزاد العلنى، ويعترض مندوب حقوقى الناس، ولكن هل يستطيع أن يحقق حلمه؟ - ومثل فيلم «كاوبوى» - إخراج محمد صلاح اللقى الذى يحاول من خلال سيناريو مزعم بالأحداث أن يتناول مشكلة الشكل الأسرى.

أن يعبر عن رؤيته. وقد اختار أن يقدم فيلمه عن طريق لوحات متتابعة تدور فى الليل.. بما يستتبعه من ظلال وأضواء وكذا أصوات خاصة، أختار شخصيات ذات تكوينات نفسية تفقد الحنان وتعيش الوحدة والوحشة، فى فترة الحرب العالمية الثانية وما حدث خلالها من إظلام ليلى بسبب الغارات الجوية.. حيث نجد عامل مصابيح الغاز سيد عبدالكريم - يقوم بإثارة القوالب، وتحتل عليه فتاة الليل - سمين بدر تصبغه إلى حجرتها لتحلق له ذكته.. وفى المقابل نجد شخصية الصبى الذى يريد تخطى طفولته ويسترق النظر إلى فتاة الليل.. وينطلق بطائرته الورقية فيسقط.. ورجل البنوليس - عبدا المسمم عثمان - المرحوب من أشباح الليل؛ جو تشيكوفلى تعانق فيه مع المخرج زملاء موهوبين فى تصميم المناظر - خليل محمد - وفى التصوير أشرف درباله وفى الموسيقى وليد الشهاوى، أثمر جهودهم المشترك فىلما يتميز بلغة سينمائية موحية. هذان فىلما على المستوى الاحترافى، فماذا عن مشروعات الهواة بالمعهد العالى للسينما؟ يقدم شادى الفخرانى فى ثمانى دقائق فقط فيلم «بص مع اللي جيتك» - عن سيناريو له، ومولتاج محوك تستحق عنه زميلة دينا فاروق شهادة تقدير، بناء دراميا متكاملا يعبر فيه بإيجاز عن قصة الكاتب خورى شلبى، حول معاناة تلميذ لا يمتلك الكتاب الإضافى المطلوب مما يعرضه دائما لعقاب المدرسين، ورفيقة بالفصل يرتفع بأنانيته عن مساعدته، وتضطر الأم أن توفر له ثمن الكتاب مستقطعة إياه من مصروف البيت مما يثير ثائرة الوالدة. يتحكم الفخرانى فى قيادة مثاليه الأطفال، ويربط بين مشاكل التعليم ومشاكل الأسرة

يضطربها أبوها - يصنعها، ويأسرها بأن يبقى فى البيت حتى تتدرب، فتأخذ فى مساعدة الأم فى السج والفسول وتبكى على حالها وحال خالتها. وتتبادل الإشارة مع الجار من خلال النافذة وقلت فى تصوير حال الأسرة بين المشاكل وبين المتعة الصغيرة فى مشاهدة التلفزيون والتحديق فى عالم الأحلام مع الأفلام الرومانسية الكندية، وفى تصوير واقعية الحياة بناسها وسوقها ولحماها...

فازت حالة خليل عن فىلما هذا بجائزة فضية فى مهرجان ميلانو الدولى للأفلام القصيرة فى إيطاليا، حيث تنافست مع مخرجين راسخين، فالفيلم القصير فى الخارج يجد اهتماما كبيرا وله مشجوه - وخاصة محطات التلفزيون - وأسواقه، وتعمل كمساعدة مخرج مع مجدى أحمدعلى فى فىلما الروائى الطويل الثانى «البلط»، تكتسب خبرة استعدادا لمستقبل تتطلع إلى تملكه باستقلالية.

وكان الفيلم الثانى إنتاج المركز القومى للسينما «آخر النهار» - ٤٧ ق - إخراج وسيناريو أحمد ماهر - وهو نتاج أول مسابقة تهرى وزارة الثقافة للإبداع بين الشباب، فى السينما والمخرج والفن التشكيلى، يهت الفانون إلى روما حيث الأكاديمية المصرية للدراسة والصناعة يأتي هذا الفيلم الوجه المقابل لفيلم «طيرى يا طيارة» - التجريبية فى مقابل الواقعية. وإذا كانت أغلبية لجنة التحكيم قد انصرفت للواقعية، ولم تلج «آخر النهار» إلا شهادة تقدير، فإن من حق الشباب أن يجرب، وقد أثار الفيلم جدلا كبيرا عند عرضه فى اتحاد نقاد السينما المصريين فهنا مخرج مدح واحد، حاول

الإشارات والتنبيهات

هناك آمال معقودة على معهد السينما خاصة بعد تحقيق الفطة التي أعدها الدكتور فوزي فهمي رئيس أكاديمية الفنون بإنشاء ستوديو سينمائي مزود بأحدث الآلات وشبكة إضاءة واستيراد كاميرات من أحدث الأنواع العالمية - والقامة ورش مركزية لتصنيع الديكور واستخدام الكمبيوتر جرافيك... ما سيمهد على التغلب على العيوب التقنية الموجودة في بعض الأفلام. وتصديق مشروع وحدة إنتاج سيساعد في التغلب على مشكلة التسويق فإن كثيرا من الأفلام الجديدة يمكن أن تسوق عالميا عن طريق خطة سليمة ويغنيح هذا فرصة العمل للخريجين - ولا يتعرضون لسهالك السوق التجارية أو الفيديو كليب أو يقتدون على ضمانات الأبناء السينمائية. وقد قدم معهد السينما إنتاجا مغريا في الأحوال الماضية يكفى أن نذكر فيلمي المخرج الشاب سعد هندأوى: مشروع التخرج، زيارة في الخريف، أو مشروع الدبلوم، يوم الأحد العادي، وكلاهما نالا جوائز عديدة محلية وعالمية وأخيرا فاز بالثلاثية الفضي بأيام قرطاج السينمائية الأخيرة بتونس.

في مجال الفيلم التسجيلي لوحظ غياب الاهتمام بالعضيا الوطنية والقومية، ولهذا أهملت لجنة التحكم بالمصدين أن يلهضوا بدورهم في تناول قضايا الوطن وهضم الأمة العربية بما يعود بالسينما التسجيلية إلى دورها الريادي الجديرة به. نجد في المسابقة أفلاما أقرب للسباحية عن بعض الحمامات الشعبية، أو المنشآت العمرانية بأساحل الشمالى أو المشربية والحرف الإسلامية بمناسبة الندوة الدولية حول المشربيات والزجاج المعشق ويميز فنانان مغربيين محترفين بنال أولهما جائزة أفضل فيلم تسجيلي ٣٠٠٠ جنيه والثاني

بجائزة جنة التحكم. الأول جمال.. صوت الظلال ويحيا الروح، إخراج وميناريو للدكتور محمد كامل الطويلي صاحب الفيلم الوثائقي الطويل ١٤٠ دقيقة. عن رائد السينما المصرية محمد بيومي. ويتعرض هذا لحياة الموسيقار جمال عبدالرحيم وإبداعاته من التأليف الموسيقى من خلال زملائه وأساتذته وتلاميذه ومعاصرة، وخلال شهادة حية لزوجته الدكتورة سمحة الفولى حتى ليبدو الفيلم كأنه قصيدة حب بين زوجين عاشقين. في حين يندف بنا المخرج عصام على صاحب ثلاثية - فغ وسوق الرجال، إلى عالم الكيفيات العازلات بأوركسترا فرقة النور والأمل، الذى شهد العالم بأعجاب حفلاته يركز، في فيلمه، ميس الأنامل، على حياة عاملة نسيج بين بيتها وعملها ومشاركتها في الأوركسترا وأختيارها آلة الأوبوا لأنها آلة عبدالرحيم حافظ المفضلة، وأخرى طالبة بكلية الآداب قسم الفلسفة تريد أن تستكمل دراستها وتحصل على الدكتوراه كما أنها تترسم خطى الدكتور طه حسين.. تعيش معهن مشكلة التدوير بالنس بدون نوتة ونستمتع بعقل تفرق فيه مقطوعة، يونوري لرافيل.. ونطلق بنا عصام ومصدوره سمور بهزان - شهادة تقدير- بين الحركة البنيوية مع الظلال، إلى الحركة السريعة الإيقاع مع ضوء يسلمج تمسيدا لانتصار الإرادة.

بين المحترفين يحوز هادى - بمشروعه لمعهد السينما - بجائزة العمل الأول.. عن فيلمة مساة تنويرية يتناول محمد سليمان بولنتاج في لزميته سهام قضى شاعر الصوفية وحركتها الدائرة من خلال عرض فرقة التنورة الذى يربطه بطوقس، انصورية ومغزى الدوران - فاسغا مجسدا وحدة الوجود. وأخيرا نأتى إلى أفلام التحريك، وما قد تثيره من قضايا

سبق مناقشتها في دورات مهرجان القاهرة الدولي لأفلام الأطفال تتعلق باستخدام التقنيات الحديثة، والدعوة إلى شخصية كرتونية عربية.. ومجال فيلم للتحريك ليس قاصرا على الأطفال وحدهم بل يتناول قضايا اجتماعية. وما شاهدناه من أفلام التحريك بالمهرجان سواء الفيلم الفائز بجائزة لجنة التحكم: أحلام معقلة، للمخرج علا الدين أو الفائز بجائزة العمل، حصل خيرى، للمخرجة هبة الديب - يؤكد أن قسم الرسوم المتحركة بمعهد السينما يسير بخطى سليمة، ويرجع الفضل في تأسيسه إلى الدكتور أحمد الشولى (١٩٣٤ - ١٩٩٦)، وما يحسب لإدارة المهرجان القوسى تخصيص ندوة للاحتفال بذكراه - وعرض فيلم له وبعض أفلام تلاميذه أعدتها بإخلاص وتغاني المخرجة التسجيلية فريال كامل. ويؤى أننا بذنا طريق تكوين جواهر فنية متميزة في فنون التحريك سواء من خلال معهد السينما أو كلية الفنون الجميلة، أو كلية الفنون التطبيقية، أو القسم الأحدث بكلية الفنون الجميلة جامعة المنيا أو التتاليين المصرى وقد أنشئ مركز للكمبيوتر باسم الرسوم المتحركة عام ١٩٩٥، وهناك إقبال من الشباب على أقسام الرسوم المتحركة بالجامعات والمعاهد.. ويجب توفير احتياجاتها التقنية الحديثة وقد أضن عن قناة خاصة للأطفال سيبدأ بثها في أواخر العام الحالي، ومن شأنها بشأن البرامج العديدة والقنوات الفضائية أن تستوعب المواهب الشابة لتجد فرصتها حتى تتجنب الوسيلة الأسهل وفى الإعلانات وتتجه لترسيخ أسس فن عربي مسمم للتحريك. ■

فوزي سليمان

شخصونة الأداء السياسي فى تلج .. فوق صدور ساخنه

هناجا ن. د. مذكور ثابت - المخرج والكاتب السينمائي والأستاذ بالمعهد العالي للسينما - بقصة وسيناريو وحوار «تلج.. فوق صدور ساخنة»، وهو عنوان يستلزم التوقف عنده و طرح الأسئلة.. فهو يتناول قضية مثيرة تكشف عن موقف سياسي ملتزم تجاه العدو الصهيوني والمحاولات المسمومة لتطبيع العلاقات معه...

ومذكور ثابت - من مواليد ١٩٤٥/٩/٣٠ كتب وأخرج أول أفلامه «ثورة الملك» عام ١٩٦٧، وهو فيلم تسجيلي متميز أثار اهتمام النقاد، وفي عام ١٩٦٩ قدم فيلمه التجريبي «صور متوعدة» (٦٠ ق) كجزء ثالث بعنوان «صورة» عن قصة لنجيب محفوظ، وعرض الفيلم عام ١٩٧٢، ولقيه بحرب كسر الإيهام السينمائي القائم على النظرية البريخية في المسرح الملحمي والافتراء، وفي عام ١٩٧٥ يقدم الفيلم الروائي الكوميدي «الولد الغيبي» وتوالت أفلامه التسجيلية مثل «على أرض سيناء» ١٩٧٥، «الشمندورة والتسماع» ١٩٨٠، «المباكين في قطر» ١٩٨٥، «مذكرات بدر» ١٩٩٢.

وفي مجال الدراسات والأبحاث السينمائية كتب عددا كبيرا من الأبحاث

والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي، والسينما المعاصرة، والفيلم التجريبي. وفي عام ١٩٩٣ يصدر كتابه الأول، «النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي»، وهو دراسة مطولة (٨٢٢ ص) قطع كبير - ذات مدخل قلبى جمالى.. ويختبر فرضياته بالتطبيق الإبداعي على الفيلم، ويتناول إشكالية سبق للنظرية على الإبداع، ويكتفها إلى إشكاليات تكشف عن شموليتها لكل قضايا الفن، وينتهي إلى تميل لمسئ الفن بأنه خطاب/ رؤية كما يميزه الإبداع بقانون إبداع التقنيين، وأن كلا من للتجريبية والأكاديمية لآزمان ضروريان للفن. وفي العام التالي يقدم كتابه «الكسر النسبي، في الإيهام السينمائي» ١٩٩٤ - هبة الكتاب (٢١٣ ص) قطع كبير - وي طرح فيه مصطلحه الخاص - عبر مدخل فلسفى جمالى. أيضا - إلى الطبيعة الافتراضية في العمل الفني وتلقاه بالتطبيق في فيلم تجريبي قدمه المؤلف.. مطلعا من رصده لحقيقة الاتفاق المعرفي المسبق مع وبين جمهور الفن - على أن ما يتم تلقيه هو «عالم افتراضى» ويستتبع الافتراض دائما بأنه بإزاء مجرد عالم (مصنوع) تحكمه علاقة (دال) فنى (بالمدلول) الواقعى. وي طرح فيه أيضا تجريبية (الكسر النسبي للإيهام) متجاوزا بها كل معنى بريختي، وأيضاً كل معنى مقابل فيما يسموه (الواقعية)، ومندلقا بالبحث النقوى لضبط المصطلحات الخاصة بذلك...

وأخيرا ذلك السيناريو «تلج.. فوق صدور ساخنة» الذى جاء نتاج سنوات طويلة من الجهد والعمل.. لقد بدأ كتابته منذ بداية السبعينات.. حيث حصل على

تصريح الرقابة على المعالجة السينمائية عام ١٩٧٥، وفل يواصل مراجعة سينما السيناريو والحوار حتى التسعينات.. إلى أن تم نشره فى النصف الثانى من التسعينات (١٩٩٧).

والمقصود بالأداء السياسى هنا - أن هذا الأداء لا يحتفظ بمعنى ثابت ومحدد كمفهوم نظرى وأن مثل هذا المعنى سيظل موضعاً للتساؤل حول مضمون ذلك.. لأن التغيرات السياسية دالمة التحول، ومتلاحقة، ومتواعدة أحيانا، ونص «تلج.. فوق صدور ساخنة» يتناول موضوعا سياسيا مهما يتعلق بقضية مصيرية هي قضية صراعنا مع العدو الصهيونى، والتي تفرض نفسها على تفاصيل هذا الصل دون إقحام أو محاولة للتخلى بالجدل السياسى، وبدون أن تفرض قناعات ومعتقدات سياسية (أيديولوجية) معينة..

وي طرح هذا العمل تساؤلات كثيرة.. أولها: هل من الممكن أن تكون السينما قلما؟ كما نادى بذلك الناقد والمخرج الفرنسى «الكسندر أستروك» أحد رواد الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية. عام ١٩٤٨ - بعد ميلاد فن السينما بأكثر من نصف قرن، وأنها يمكن أن تكون وسيلة للتعبير الذاتى، وأن السينما لغة خاصة، وليست مجموعة من الفنون المتراسة جنباً إلى جنب).. لذا كان يرى: (أن الفيلم سوف يحرق نفسه تدريجيا من استبداد وتحكم المرمى أى الصورة من أول ذاتها، ومن الحكاية أو النادرة المباشرة المصدرة ليصبح وسيلة للكتابة له من المرونة والدهام ما للكلمة المكتوبة، وأن ما يلعبنا فى (سينما اليوم) هو خلق هذه اللغة)؟.. أم أن الفن السينمائي ما يزال - كما يقول الناقد

الإشارات والتنبيهات

الفرنسي (جان مترل) لغة من الدرجة الثانية؟

ويؤكد هذا العمل أن السرد السينمائي يمكن أن يصبح أدبا - له شكله الفني المميز شأنه في ذلك شأن الرواية أو القصيدة - له منطق الخاص، وقادر على تأسيس تقاليده الخاصة التي تدحض مقولة الناقد (سوزان مونتاج) من أن السينما هي الملجأ الطبيعي للذين لا يتقنون في الكلمات، وأنها التعريف الطبيعي للنقل للشك الكامن في العصرية المعاصرة ضد الكلمة - نحن نلظ تسأول آخر.. هل يظل مثل هذا النص مكتفيا بذاته لاجتياز إلى تصويره سينمائيا ليتحول إلى صور متحركة نابضة بالحياة؟ أم أننا نكتفى بهذا النص المكتوب.. وبذلك نتوهم أننا نصل إلى ما نسعى للوصول إليه (جان كوتشور) وهو أن تصبح المواد الأولية للسينما في قيمة الوثيق والقيم؟ وفي تصوير أن الكاتب والمخرج السينمائي وأستاذ السيناريو والإخراج في معهد السينما د. مذكور ثابت قد وفق في أن يضع بين أيدينا نصا من أدب السرد السينمائي نستطيع أن نستعيد ونراجع مرة تلو المرة.. وهذه السراجسة أو الرجوع هو ما يسميه الأديب الفرنسي (جورج ديهاميل) في كتابه (دفاع عن الأدب).. والذي يهاجم فيه السينما والراديو - ولم يكن قد تم بعد انتشار التليفزيون بهذا الشكل الروائي وكتها - لأنها لا يعيدان ما يقدمان.. بل يسيران ويسبلان ويندفعان، وأنها كالألغاز.. وماذا تحمل الألغاز؟ أليست أغلظا بغضة تجد فيها أسوأ الأشياء ومن التادر أحسنها - دون أن تستطيع أن تفصل هذه عن تلك؟ - فقد وفق الكاتب - هنا - العلامات المرئية والسمعية للغة توظفها

وأصبا، ووفق في خلق الإدراك الآتي لتكوينات مشاهد الكائنة.. حيث تغلب على مشكلة الآنية بالتتابع المحكم للمشاهد.. ورغم وجود التناثر بين الفنون الزمانية والفنون المكانية كالسينما وبين الانساق الزمانية والمكانية على وجه العموم.. فلي النص علامات تعد مؤشرات وأيقونات ورموز.. حيث نجد المؤشرات تشتبك مع موضوع السيناريو من خلال التماس الوجود الحقيقي للأحداث والشخصيات، والأيقونات التي تشارك في المعنى من خلال التشابه الفعلي للتفاصيل.. كما أن بنية الرموز توحى بعلاقة شاس مع موضوع السيناريو وتقيم علاقة بين دال الرمز الحسي ومدلوله ونجد أن هذا السيناريو الذي يلتصق إلى أدب السرد السينمائي هو فن اصطلاحى في صيغة تعثله عموما.

وترجع الأهمية الأدبية والسينمائية بل والتعليمية لهذا الكتاب إلى أنه يضم نص مسودة القصة السينمائية المعالجة - أي أول مسودة تخطيطية للمعالجة التي تم على أساسها السيناريو، وفي المسودة التي كتبها المؤلف عام ١٩٧٤ وأضاف إليها مسودة إعادة كتابة النهائية عام ١٩٩٥، وخطوات التصريح للقصة رقايا بتاريخ ١٩٧٩/١/١٢، والتصريح لها في المرة الأولى عام ١٩٧٥ - لما تتضمنه المسودة من سمات الصياغة الأولى وغربتها التلقائية فجاءت بدون تصحيح أو تدخل، ويدون أدنى تعديل سواء في مسار الأحداث ذاتها والتي امتلكت بالأخطاء التحوية الواضحة والصريحة.. وذلك على عكس ما لنجد في نص السيناريو والحوار - حيث تظهر الفرق والتعديلات والصياغة وفي السياق.. لكي يصبح ذلك نموذجا جيدا للدارسين والقراء

عن كيف يتحرر كاتب السيناريو من كثير من القيود الدرامية المستورة أو القصيرة. فتمتد وتتواصل وتتمو، وعن كيفية تعمق الشخصيات حتى الهامشية منها لكي تصبح أكثر ثراء وعمقا في سياق السيناريو، وتصبح قادرة على تصوير الأحداث وتتميتها. وهذا الكتاب هو التجربة الأولى في هذا المجال في مصر نظرا لأن سيناريو فيلم «العزيمة» الذي أشرف على نشره الناقد الفني (محمد السيد شوشة) عام ١٩٨٥، وسيناريو فيلم «البوسطنج» لصبرى موسى ودنيا البابا، عن قصة لويجي كلى ونشر عام ١٩٨٠، وبهذا نشر فيلمي «السماء» والفلاح الفصحى، لشادى عبد السلام في مجلة القاهرة عام ١٩٦٤ - قد نشرها جميعا بعد تصحيحهم سينمائيا، وتجربة هذا الكتاب في مصر تجربة جديدة تختلف عن ذلك التقليد الغربي القديم إذ تصدر دور النشر في العالم منذ سنوات طويلة سيناريوهات سينمائية في كتب وتلقى أقبالا جماهيريا كبيرا وهي جميعا تصوم سيناريوهات تم تصويرها وعرضها بالفعل.. باستثناء تجارب قليلة مثلما حدث للكاتب المسرحي البريطاني (هارولد پنتز) الذي نشر إعداده لرواية الفرنسي (مارسيل بروتست) «البحث عن الزمن الضائع»، ذات الأجزاء العديدة في شكل سيناريو كان من المفروض أن يقوم بإخراجه البريطاني (جوزيف لوزي) وفي مصر نشر (إحسان عبد القدوس) سيناريو «هذا أحبه وهذا أريده» عام ١٩٧٥، وقام بإخراجه (حسن الإمام) بعام ١٩٧٦، وسيناريو «بعيدا عن الأرض» عام ١٩٧٦، وقام بإخراجه (حسن كمال) في نفس العام.

وتتبدى في النص الذي بين أيدينا الصلعة والحرفية في فن كتابة السيناريو

الإشارات والتنبيهات

الخطبة التي تختلف عنه، لأنها مطلقة وذات جانب واحد، وهذا النص يعتمد على الصورة وعلاماتها الأقنوية، ويقوم على لغة ليست أدبية استطرادية، والاستخدام اللغوي في داخل هذا النص غير مقيد بصيغة أدبية كما ترد في الرواية الأدبية، وأن اللغة هنا تستلزم الإحساس بالتوصيل فقط، والكاتب ليس مطالباً بالتعبير الأدبي وجمالياته كما في الرواية الأدبية مثلاً.. وأدت اللغة هنا وتوظيفها المطلوبة منها في توجيه الممثل مثلاً أو الإيحاء بموقف أو فيما يتعلق بالأفعال وردود الأفعال بحيث تأملها ويتابعها المتلقى بفضول وحب استطلاع، ونشير إلى أن المؤلف لم يتحدث إلى أو يستعرض عضلاته بأساليب الموجات السينمائية الجديدة التي قد تعتمد أحياناً على (الإيحاء) مركزية للسرد السينمائي.. أو إلى تتابع إيقاعات الصورة.. مثلاً.. أو إلى (التجريد) الذي قد يصبح مجرد ضوضاء بصرية.. واعتمد على الكلاسيكية الرصينة، وأن (الخطبة) هنا أو السطور توحي بأن الحدود الخارجية للأشياء والشخصيات يتم رسمها بوضوح.. لأن الأهداف البنيوية للغة هنا - سواء أكانت الوحدة الصوتية الصغرى لها (الوquim) أو كانت الوحدة الصغرى لعلم معاني اللغة (المورفيم)، وبهذا قواعد ارتباطها أو امتزاجها.. أي التركيب والإشارة، وعلاقة العلامة مع مشاركتها في توصيلها.. أي علم وفانها.. يتم إدراك تطابقها مع فن السينما أو أدب السرد السينمائي.. ■

ويتميز النص بأسلوبه المحكم في سرده للأحداث وتقديسه للشخصيات بأسلوب كلاسيكي متقن.. يعتمد على التتابع والتوازي والتخاضد.. بل وعلى الربط الصوتي بين بعض المشاهد.. فهو نص دراسي يعتمد على حيل الإثارة والتشويق، والمزيد من المفاجآت والمفارقات وأتصور أن المشاهد الأخيرة في السيناريو التي تبرز محاولات الكيان الصهيوني استغلال علاقات السلام للاغتراب والتقليل للسيطرة على الاقتصاد المصري والعمل على ضربه.. مع متابعة رجال المخابرات المصرية لتلك المحاولات لكن علاقات السلام الرسمية تكبل حركتهم - هي من المشاهد الدالة التي تشير إلى أن هذه العلاقات ليست إلا مجرد تلجج.. لكن فوق صدور ساخنة - سرعان ما يذهب ويتبخر وتقل الصدور مشتعلة بالغضب وأن كل محاولات التطبيع لن تجدي مادام الحق لم يعد بعد إلى أصعابه.

وتقلل القيمة الأدبية - أساساً - لهذا النص - في تصوري - ترجع إلى أنه مشروع فيلم سينمائي كبير وفي حاجة إلى التجسيد.. لأن الفيلم لم يصر في الأساس، وإلى أنه يقدم نوعاً أدبياً هو (أدب السرد السينمائي) والذي يعتمد اعتماداً كلياً على عالم الكلمات وعلاماتها المكتوبة واللغوية بما تعويه من صور علامات أقنوية، لكن الكاتب يعتمد اعتماداً ظاهرياً على اللغة الاستطرادية المكتوبة التي تنقل صورة عمياء تعتمد على التخيل الذي لكل متلقي على حدة.. من هنا قرأته يلتزم إلى الصورة وعلاماتها الأقنوية التي تتبع من التتابع الزماني الذي يصاحف تفسيره أحياناً، ويتم الخلط بينه وبين

وإن كنا نشير إلى استخدام الكاتب في صياغته اللغوية للقول من المفردات غير الواضحة مثل كلمة (بهرق) التي استخدمها في أكثر من معنى.. وكلمات أخرى قليلة لكن ذلك يبدو أمراً هيناً. نظراً لتصديده لقضية التحرير ومراعاه الحمى والقدري مع العدو الصهيوني وذلك من خلال شخصية (وسيم) الشاب المثقف الذي يتم أسره في إسرائيل إثر عملية فدائية للحصول على سر (قنبلة السامير)، وتعرضه للتعذيب والترغيب والترهيب.. ثم دخوله في قصة غرام مع الفتاة اليهودية (مريم) التي يتزوجها وينجب منها طفلاً، وفرض أجهزة الأمن الجنسية الإسرائيلية عليه، وبإيهامه بأن له أم يهودية تتكلمس دورها (أشكيلناز) تلك المرأة الشقية التي هاجرت من مصر إلى إسرائيل وتزوجت هناك وعاشت قد أنجبت ولداً من أب مصري ثم تنبت أن (نوسيم) في الحقيقة أم يهودية تعيش في فرنسا.. تأتي بها المخابرات المصرية إلى مصر فهي (سارة)، ويعرف (وسيم) تلك الحقيقة بعد أن أعادته المخابرات الإسرائيلية إلى الوطن ليستجسس لحسابها.. لكنه يتعاون مع المخابرات المصرية للتصويب على إسرائيل في حرب ١٩٧٣، ويتم العبر.. لكنه يظل محروماً من زوجته وولده المقيمين في إسرائيل.. حتى بعد مبادرة السادات وعقد اتفاقية سلام بين البلدين، وقد جرت تلك الأحداث في إطار أساسي هو الصراع بين المخابرات المصرية والمخابرات الصهيونية في لعبة الذكاء والتصويب ليتنصر فيه العقل المصري، ويلتزم السيناريو بصورة ابن وسيم الذي شب عن الطوق - وأمه (مريم) من خلال التليفزيون في مظاهرة تناسر الحق الفلسطيني.

عبد الغنى داود

الغلاف الأخير
حسن حنفى
بريشة الفنان : جودة خليفة

